إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٣٠ ـ ٩

الموازنة بين مكانة المرأة فی منظومتی "ويس ورامين" و "بيجن ومنيجه" من منظور النسويّة

إسماعيل حاكمی*
راضية زواريان**

الملخّص

الولوج فی عالم المرأة النفسی لدراسة شخصيتها وأخلاقها قد حظی دوماً باهتمام العلماء والأدباء، والتعرف علی مكانة المرأة فيما يتعلّق بتطوّر الإنسان بحاجة ماسة إلی دراسات شاملة تكشف عن الإبهامات التی تسبّب إصدار أحكام متسرّعة عن المرأة والتشهير بها علی أنّها "المجرمة الأزلية".

ولقد واجهنا فی إيراننا القديمة نساءً محنّكات لم يخضعن للإهانة والحقارة قطّ، بل شاهدنا من جانب البعض ردود أفعال عنيفة، بحيث أحدثت زلزالاً فی المبادئ السياسية والثقافية والاجتماعية المقرّرة.

والغرض من هذه البحث هو التعريف بالوجه الحقيقی للمرأة التی وقفت بعزمها الراسخ أمام المصير الذی قرّره الآخرون لها، والدراسة بدأت باستعراض شخصية المرأة الأصيلة فی منظومتی "ويس ورامين" لفخرالدين أسعد الجرجانی و"بيجن ومنيجه" للفردوسی، ثمّ انتقلت إلی تبيين مكانة المرأة فی هاتين المنظومتين من منظور النسوية بالتأكيد علی عنصر الزمان والذی يتعلّق بالعصر الأشكانی.

الكلمات الدليلية: مكانة المرأة، إيران القديمة، ويس، منيجه، القدر، النسوية.

---

*. أستاذ بجامعة طهران، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فرع علوم وتحقيقات بطهران، إيران.
dr.zavarian@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

مازالت المرأة في ساحة عالمنا الرحيبة تعتبر امرأة مهيضة الجناح فقط، ولاتزال تحمل على عاتقها آلاماً كثيرة، وإن مضت على نشأتها على الأرض ملايين السنين، ولكنها استطاعت رغم المشاكل المتعدّدة أن تظهر الدرّ المكنون من وجودها الحقيقي.

وهناک في الأزمنة القديمة دراسات للبحث عن مكانة المرأة وحياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بحيث توّفر لنا معلومات نافعة عنها، ومنها أنّ المقارنة بين المشهورين من النساء والرجال في تاريخ إيراننا القديمة تشير إلى أن عدد النساء الشهيرات أقلّ من الرجال المشهورين بكثير، وأنّ مردّ ذلک الكم القليل ليس إلّا لشهرة آبائهنّ أو إخوانهنّ أو أزواجهنّ.

وعلى حسب رأي المؤرخين، فالنساء اللاتي شاركن في الحرب أو السياسة وتمكّنّ من الوصول إلى منصّة الحكم أو القيادة أثّرن في التاريخ تأثيراً لامثيل له.

والولوج في عالم النساء من القضايا المعقّدة جدّا وله تاريخ يصل مداه إلى التاريخ البشري، ولكن هناک في إيراننا القديمة نساء مثقفات مجربات أثّرن في تقدّم المجتمع الإنساني بقدراتهن البالغة وذكائهن المثالي، بحيث وظّفن قدراتهنّ لصدّ ما تتعرّض له المرأة من إهانة وتحقير.

تعتبر "ويس" و"منيجة" في منظومتي "ويس ورامين" و"بيجن ومنيجه" نموذجين من هؤلاء النساء.

وقفت "ويس" أمام المصير الّذي قدّره لها المجتمع الذي يتحكّم فيه الرجال، ولكنّها قرّرت لنفسها مصيراً آخر بإصرارها وعزمها، فانتصرت ظافرة، كما اختارت "منيجه"، بشجاعتها البطولية وعزمها الراسخ، زوجا لنفسها على خلاف تقاليد مجتمعها، إنها ثابرت حتى الموت لذلک الاختيار ولذلک العشق الصادق فواصلت حياتها فخورة.

مكانة المرأة في منظومة "ويس ورامين"

منظومة "ويس ورامين" أثر من الآثار الباقية لقصة إيرانية قديمة قام بنظمها فخرالدين أسعد الجرجاني الذي يعتبر واحداً من كبار القصّاصين الإيرانيّين الذي

عاش فی القرن الخامس للهجرة.

يعود تأريخ هذه القصة إلى الأزمنة التی كان يسيطر عليها النظام الإقطاعی فی العهد الأشكانی، وقد قام فخرالدين أسعد الجرجانی بنظمها، وكانت فی الأصل باللغة الفهلوية، والأرجح أنّها تتعلق بمرحلة تولّت على الحكم فروع من سلالة "گودرزيان" و"قارنيان"، وأسرة "ماه" أو أسرة "قارنی"، الأسرة الّتی تنسب إليها "ويس"، إنّها تعتبر إحدى الأسر الأشرافية السبع فی العهد الأشكانی. وقد وقعت الحوادث فی مملكة كبيرة تقع فی الشرق، فی مدينة "مرو" دون أن يكون لها أيّة مركزية.

وكانت للنساء مكانة مرموقة فی إيران القديمة فقد تمّ الحصول على الكثير من التطورات الاقتصادية بيد هؤلاء، وكذلک لم يكنّ بمعزل عن عالم السياسة والحكم والعلم، بل كان لهن تأثير فی أهمّ الحوادث الوطنية عن بصيرة نافذة ويقظة كاملة، بحيث قمن بالدفاع عن مطالبهن المشروعة.

وأما فی العهد البارتی فضعفت مكانة المرأة، وفرضت عليها قيود، كما يشير بعض المستشرفين إلى هذه الظاهرة قائلاً: إن مكانة المرأة فی العهد البارتی أقلّ من مكانتها فی العهدين البارسی والمادی، بحيث كانت المرأة فی العهد الأشكانی وسيلة فی يد الرجال للوصول إلى الأهداف السياسية، كما كانت للكثير من الزوجات نزعة سياسية، وكان الغرض الرئيسی إيجاد التعامل بين القدرات السياسية السائدة على المناطق المختلفة.

والواضح أن الشیء الوحيد الذی لايهتمّ به أبداً نظام المجتمع الذی يتحكّم به الرجال هو مصير المرأة، ومن هذا المنطلق فالمحظورات التی واجهتها قصة "ويس ورامين" ناتجة عن المطالبة بحقوق النساء الطبيعية، الحقوق التی لم يوافق عليها قطّ ذلک المجتمع الذی لايرى حرية التفكير واختيار العمل إلاّ للرجال.

وأما "ويس"، الشخصية المحورية، والتی تتعلق بها شخصيّات الآخرين، فتقف أمام ذلک المجتمع وتطالب بحريّتها فتحوز عليها، لأنّ «الحرية المطلقة كانت تتعلق بالرجال فحسب، وفی تلک المعادلات يحظى الرجل بالملذّات والشهرة وليس للمرأة حظّ إلاّ تحملّ المشاق واللؤم والعتاب. فالمرأة على أساس هذه المعايير الجافة تعتبر لعبة ولاغير، ومن هذا المنطلق فليست "ويس" إلاّ زوجة للملک "موبد" المعمّر، وعشيقة لـ"رامين"

الشـــاب، فلا قيمة لنفســـها، لأن الأقدار أرادت أن تجرى الأمـــور كما هى فى الحال.» (مزداپور، ١٣٨٢ ش: ١٤١)

"ويـــس" هى المرأة التى قرّرت لهـــا الأقدار مصيرها قبل ميلادها واختارت لها نوع العمل التى يجب أن تقوم به، ورسمت لها سلوكها فى الحياة «وهذه هى الحال التى تسبب خضوع قســـم من أفراد المجتمع لارتكاب الجرائم، الجرائم التى تشبه اللعنة المشؤومة والتـــى قرّرها المجتمع لهم قبل ولادتهم، حتى ولو أنهم قاوموها فى بداية الأمر مقاومة عابثة كما فعلتها "ويس".» (المصدر نفسه: ٨)

ولإبعاد النســـاء عن ســـاحة المجتمع والحـــطّ من قدراتهن، عادة مـــا يقوم الرجال بقمع النســـاء وتحقيرهن، وإشعارهن بأن وجود النساء هو ما يسبب الأخطاء والجرائم والإفساد فى الأرض، وبدا ذلک فى قصة "ويس ورامين" حيث يحاول المجتمع الرجالى تقييد المرأة بقضاياها الجنسية وإلزامها بها لإبعادها عن الاستقلال الفكرى والحرية،كما طلبوا منها الامتثال والطاعة والانقياد، بحيث اعتبروها قيماً أخلاقية معتقدين أنّ المرأة إذا أرادت أن تكـــون محبوبة لدى الرجل فلابدّ أن تكون مطيعة، وضعيفة، ومحتاجة إليه، كما ورد فى المنظومة:

دو کيهان گم کنند از بهر يک کام　　چو کام آيـــد نجويند از خرد نام

زنان را گرچه باشدگونه گون چار　　ز مـــردان لابه بپذيرنـــد و گفتار

شـــکار مرد باشد زن به هر سان　　بگيرد مرد او را ســـخت آســـان

ـ تُضيع النساء الكونين لأجل الشهوة وعند الحصول على الملذّات لايهتممنَ بالعقل.

ـ مع أن للنساء حيلاً مختلفة ولكنهنّ يسمعن حديث الرجال ويحبن دعوتهم وتضرعهم.

ـ على أية حال، فالمرأة تعتبر فريسة الرجال، فيحصل عليها الرجل بكلّ سهولة.

و كذلک يعتبر الرجال المرأة الحرة المفكرة مرأة وقيحة ناقصة العقل:

چه نيکو گفت موبد پيش هوشنگ　　زنان را آز بيش از شرم و فرهنگ

زنـــان در آفرينـــش ناتمامنـــد　　ازيرا خويش کام و زشت نامند

ـ أظهر "الموبد" رأيه عند "هوشنگ" بأحسن صورة قائلاً: إن حرص النساء أكثر من الحياء والتقاليد السائدة على المجتمع.

ـ إن النساء ضعیفات فی الخلق ولأجل ذلک الضعف یبحثن عن الملذّات ولهنّ سمعة سیّئة.

کما ورد فی مکان آخر للمنظومة دلالة علی خلو النساء من الشفقة:

مبادا کس که از زن مهر جوید　　که از شوره بیابان گل نروید
بود مهر زنان همچون دم خر　　نگردد آن ز پیمودن فزون تر

ـ حذار أن تطلب المحبة من المرأة، لأن الورد لاینبت من السبخة.

ـ فمحبة النساء کذنب الحمار لایصبح طویلا إثر طی الطریق.

ودلیل آخر علی دناءة مکانة المرأة هو إظهار کراهیة الرجال منها، ومیلهم إلی الابتعاد عنها فی أیام الحیض، لأن الرجال یعتبرونه نفثة شیطانیة تدنو من المرأة لعدة أیام فی کل شهر وتلوّثها، بحیث یعتقد الرجال أن الابتعاد عن المرأة فی تلک الأیام المعدودة أمر واجب، فکانوا یذهبون بها إلی خارج المدینة. کما ورد فی المنظومة:

زن مغ چون بدین کردار باشد　　به صحبت مرد از او بیزار باشد
وگر زن حال از او دارد نهانی　　بر او گردد حرام جاودانی

ـ إذا کانت المرأة علی هذه الحالة یشمئز الرجل من أن یتحدث معها وإن کانت زوجة لرجل الدین.

ـ وإن لم تخبر الزوجة زوجها عن تلک الحالة تحرم علیه إلی الأبد.

وهذا الأمر یعود إلی المبادئ الزرادشتیّة التی تقوم بنیتها الفکریة علی أساس شیطنة المرأة وحقارتها والتفاخر بوجود الرجل.

وفی منظومة "ویس ورامین" یخاطب الملک "موبد" "ویرو" قائلاً:

همی تا در شبستان و سرائی　　هنرهای یلان نیکو نمائی
چو در میدان شوی باهم نبردان　　گریزی چون زنان از پیش مردان

ـ مادمت فی حرم المسجد أو فی البیت تقوم بإظهار فنون الأبطال بأحسن صورة.

ـ ولکن عندما تخوض المعارک وتلتقی بالأبطال تفرّ منهم کما تفرّ النساء من أمام الرجال.

والذی یأمر ویحکم فی هذه المجموعة هو الزوج، والسائد والقائد هو الرجل

وإرادتـه، وحكمه مطـاع، ولكن للمرأة خصائص أخرى كما يعبر الشـاعر فى "ويس ورامين" عنها وعن الكيفيات النفسانية المختصة بالنساء قائلاً:

زنان نازک دلند و سست رأيند به هر نحو چون برآريشان برآيند
زنان گفتار مردان راست دارند به گفت خوش تن ايشان را سپارند
زن ارچه خسرو است ار پادشاهی وگر خود زاهد است ار پارسايی
بدين گفتار شيرين رام گردد نينديشد کزان بد نام گردد

ـ النساء رقيقات القلوب وضعيفات الآراء فيترعرعن على أية سجّية يتربّين عليها.

ـ يعتقد النسـاء بإنّ الرجال صادقون فى كلامهم فيخضعن لما يفوهون به من حلو الحديث.

ـ إن تكن مليكة، أو سلطانة، وإن تكن زاهدة، أو عابدة.

ـ فإنها تخضع للكلام الحلو ولا تفكر أبداً فى سوء الشهرة.

كما نـرى هذه الحالة عند "ويس"، إنّها تلك المرأة التى تلتزم بالعفّة وتمتاز بحسن السمعة، بحيث تبحث عن الجنّة الخالدة ولكنها تترك العيب والعار إلى جانب والسمعة والشهرة إلى جانب آخر وتدع الدنيا برمّتها لعشق حبيبها "رامين".

ومن مطالب المجتمع الذى يسيطر عليه الرجال أن لا تحبّ المرأة نفسها أبداً، بل لابد لها أن تفدى الرجل بروحها ودمها، وتضحّى بنفسـها،كما نرى هذه الحالة عند "ويس"، إنها قامت بالتضحية حتّى بلغت ذروة الفداء واشترت العار والفضيحة بثمن غال.

ربّما انقياد "ويس" الكامل تجاه عشق "رامين" يدلّ علـى أنّها تنوى نكاية "موبد" وأذاه، لأنه الرجل الذى قتل أباها وأخرجها من مسقط رأسها كرهاً وفصلها من زوجها "ويرو".

ليست "ويس" امرأة عاهرة فاسقة، بل إنها ملتزمة بعشق "رامين" حتى نهاية عمرها، كما قامت بتضحية نفسـها لأجله فى مجتمع أحاطه الانحطاط والفسـاد بسـبب وجود النساء الروميات والإغريقيات، كما تعبّرعنه "دايه" قائلة:

زنـان مهـتران و نامـدارن بـزرگان جهـان و کامـکاران
اگرچه شـوی نامـبردار دارند نهانـی ديگـری را يـار دارند

ـ زوجـات الزعماء والمشـهورين من الرجال وأصحاب الحظـوظ وزوجات كبار العالم.

ـ وإن كان لهنّ حليل شهير إلّا أنّ لهنّ فی الخفاء خليلا آخر.

كانت "ويس" وفيّة "لرامين" جدّاً رغم أنه لم يكن وفيّاً لها؛ فهی امرأة مثالية تريد أن تعيش وتستمتع بحياتها.

فطبيعة "ويس" السـاخنة ومعنويّاتها الرفيعة لاتسمح لها أن تستسلم لكلّ ما يحدث مـن أطرافها، بل نری ميلها إلی حرية الاختيار منذ طفولتها، ولهذا السـبب تختلف مع "دايه" فی اختيار ثوب من الثياب وهی طفلة صغيرة، كما تقول "دايه":

همی نپسندد اكنون آنچه ماراست وگرچه گونه گون خز و ديباست

ـ إنها لا يعجبها الثوب الذی اخترناه لها وإن كان من أنواع الخزّ والديباج.

إن "ويس" ابنة الملک ولها عزمها، فتبحث عمّا تتمنّاه، وإنها ليست من النساء اللاتی يتّخذن مواقف انفعالية تجاه الحوادث والكوارث، ولا تضحّی بنفسها لمطالب الآخرين، بل إنها تثور ضدّ الظلم الذی تواجهه، وتدافع عن حقّها وتلحّ علی مطالبها عاشقة دون أن تخاف أحداً؛ إنها لاتزال تعيش فی عالم التناقض بين العشق والغرور، وهناک مشاهد كثيرة تدلّ علی غرورها، ومن أجملها هو المشهد الذی يعود فيه "رامين" من عند " گل" لزيارة "ويس" ولكنّها تطرده وترفض اعتذاره، وهناک مشاهد أخری تصوّر لنا مواصلة الغنج والدّلال بينهما، بحيث يتنفّس الصباح دون أن ينتبها:

چو بام آمد سخنها گشت كوتاه دل گمراهشـان آمد سـوی راه

همان گه دسـت يكديگر گرفتند ز بيم دشمنان در كوشـک رفتند

ـ عند الصباح قلّت الأقوال واهتدت قلوبهما التائهة.

ـ فآنذاک أخذ الواحد منهما بيد الآخر ودخلا القصر خوفاً من الأعداء.

تظهر تجليّات عشـق "ويس" الصادق بكاملها فی المنظومة، بحيث إنها تلتزم بعهدها من الآونة التی عشقت "رامين" حتی نهاية عمرها؛ كانت تتألم ولكنّها تبتهج؛ إنها تربّی نفسـها فی ظلّ "رامين" وعشقه وهذا هو الذی أمكنها أن تعيش مائة سنة، لأنها تعرف الهوی وفنّ العيش أكثر ممّا يعرفه "رامين".

شهرو

ومن النساء الشهيرات التى لعبت دورا مهمّا فى منظومة "ويس ورامين" هى "شهرو"، أم "ويس"، إنها امرأة عريقة ونبيلة تنتهى سلالتها إلى "جمشيد"، الملک الأسطورى، إنها جميلة فى غاية الجمال ومجرّبة محنّكة فى الأمور، بحيث تسـمّى "شـهربانو" أى خاتون المدينة، و"ماه بانو" أى قمر النساء؛ وهذا هو السبب الذى أدّى إلى تسمية "ويرو"، زوج "ويـس"، بالملک والأمير احتراماً لـ"شـهرو"، أم ويس، كما كان أبوها "قارَن" يُسـمّى "شوى شهرو" أى زوج شهرو. وهذا كلّه يدلّ على عظمة شخصية "شهرو".

شـخصية "شـهرو" ومكانتها فى منظومة "ويس ورامين" تدلّ على المكانة المرموقة لبعض النسـاء بين الطبقات الأشـرافية فى العهد البارتى، كما تـدلّ على أنهن لم يكنّ بعيدات عن المجتمع بل يحضرن فى المراسيم و المهرجانات مع الرجال جنباً إلى جنب، كما ورد فى المنظومة:

كه بود در اين زمانه شـهرياری   به شـاهی كامـكاری بختياری
همه ساله به جشن اندر نشستی   چويک ساعت دلش برغم نخستی
زهر شهری سـپهداری و شاهی   زهر مرزی پـری رويی و ماهی

ـ كان فى الدهر ملک، إنّه كان سعيداً جدّاً بهذا المُلک و كان الحظّ حليفه دائماً.

ـ وكان يقيم حفلة فى كل سنة، لأنّه ما كان يطيق الغمّ والهمّ ولو للحظة واحدة.

ـ وفى تلک الحفلة كان يشـارک من كلّ مدينة قائد وملک،كما كانت تشارک فيها من كل بلد حسناء جميلة كالقمر.

كانت "شـهرو" واحدة مِن هؤلاء النسـاء، بل إنها كانت تفوق جميعهن، ويذكر اسمها قبل أسمائهنّ. إنها كانت سـيّدة النساء، وكانت الأمور تجرى بيدها، وتمتلک قدرة هائلة، بحيـث قامـت بتزويج طفلة للملک "موبـد" قبل ولادتهـا ودون إذن أبيها على خلاف الطقوس الزرادشـتية، ثم زوجتها لأخيه دون أن تسـتأذن "موبد" أو يشعر "موبد" بهذا الأمر، وبعد أن أدرک الملک "موبد" الأمر أجبرته على المرافقة والمداراة.

فلهذا كان «لها وجه سـلبى فى المنظومة إلى حد ما، لأنها خطبت ابنة غير مولودة لرجـل، ثّم زوّجتها لرجل آخر، وفضلاً عن ذلـک أنها نكثت عهدها عندما فتحت باب

القلعة أمام الأعداء، وسلّمت ابنتها للملک "موبد"، بحیث أریقت الدماء لامتلاک ابنتها "ویس"، ومنها إراقه دم کان لـ "ویرو"، زوج "ویس" الأوّل. فهی لم تکن حسنة السمعة من الناحیة الأخلاقیة.» (خاتون آبادی، ١٣٧٦ ش: ٦٦٧)

وفی إیران القدیمة کانت الأمهات تختار النسب عندما کانت السیادة للأم، وعلامة أخری من علامات المجتمع الذی تتحکّم فیه النساء هی اختیارها للزوج، کما نلاحظ هذه الظاهرة فی منظومة "ویس ورامین" عند"شهرو" فی اختیارها أزواجا متعددة، وهذه دلالة علی خصائص المجتمع الذی یسود فیه نظام الأمومة أو سلطة الأم.

وهذه الظاهرة تسهّل تبریر سوء سمعة "شهرو" لاختیارها عددا کثیرا من الأزواج وإنجابها منهم أولادا عدة، کما ورد فی المنظومة:

بچه بوده است شهرو را سی و اند   نزاده است او زیک شوهر دو فرزند

یکایک را ز ناشایست زاده   به دایه دایگانی شیر داده

ـ کان ل"شهرو" بضعة وثلاثون ولداً، ولم تلد لکل زوج أکثر من واحد.

ـ وقد وَلَدَتْ جمیعَهم بصورة غیرشرعیة، وکلّفت الربیبة إرضاعهم.

کانت للأمهات قدرات وافرة، بحیث یتدخّلن فی زواج البنات، ویُعیّنّ مقدار الصداق، کما أشار إلی ذلک "رامین" فی حدیثه مع "گل":

چه نامی و زکدامین جایگاهی   مرا خواهی به جفتی یا نخواهی

اگر با تو کسی پیوند جوید   از او مادرت کاوین چند جوید

ـ ما اسمک وما مکانتک، أتقبلین أن أکون زوجک أم ترفضین زواجی؟

ـ إذا أراد أحد الزواج منک فکم تأخذ أمّک منه الصداق؟

وجدیر بالذکر أنّ حدود تدخّل الوالدین فی زواج البنت کانت تنتمی إلی الثقافة والطبقة الاجتماعیة التی تعلقت بها تلک الأسرة، ولکنها عادة کانت تسلب من البنت حق الاختیار.

دایه

هناک امرأة أخری فی هذه القصة تسمّی "دایه"، حیث أدّت دورا مهمّا فی إیصال

العشـاق إلى الحبّ والغـرام. إنها ذكية في غاية الذكاء، ولهـا خبرة وعندها معلومات وافـرة عن الحيل النسـائية، إنها ليسـت من عامّـة الناس ولا أمية، بـل لها معلومات عن الكيفيات الروحية والنفسـية التي يعيشها البشـر، كما عندها معلومات عن طبيعة الإنسـان. ولابدّ أن تمتلک خصائص کهذه حتی تصلح لتربية أطفال الشرفاء من الناس وعظمائهم المودعين عندها.

إنها ثريّة جدّاً وخبيرة في تكاليف الأمومة أحسن ممّا تعرفه "شهرو". و كانت "دايه" تلعب دورراً وسيطاً لحلّ المشاكل في أيام المغازلة بين "ويس" و"رامين" في حالة كانت هي نفسها طالبة للملذّات.

گل

"گل"، ابنـة "رفيدا"، تعتبر من النسـاء اللاتي لعبت دورا محـدودا في القصة، وهي الّتي اتّخذها "رامين" زوجة له في منطقة "گوراب"، وهي من النسـاء اللاتي تعيش في ظلّ شـهرة أبيها. ولها شـخصية منفعلة وسـاكنة، إنها في بداية أمرها خضعت لمطالب "رامـين" الغرامية، ثمّ واجهت جفاءه وفراقه دون أن تحتـج عليه، وكأنها لاقيمة لها إلا بحبّ "رامين" لها، وبعدأن ملّها "رامين" وانشغل بحبّ "ويس"، ولم يكن يهتمّ بهمومها ولا بغضبهـا وقلقها، فحينئذ خضعت للأقدار المحتومة واستسـلمت للهموم. ومن هذا المنطق نرى مكانتها الضعيفة مقارنة بمكانة "ويس" الرفيعة.

مكانة المرأة في منظومة "بيجن ومنيجه"

فـي البحث عن مكانة المرأة في "الشـاهنامه"من وجهة نظر الفردوسـي، عرفنا أنّ للنسـاء مكانة تكاد تكون مرموقة، وللنسـاء اللاتي قمن بالمشـاركة في النشـاطات السياسـية شهرة واسـعة وقدرة عظيمة،كما نرى هذه الظاهرة في قصة "بيجن ومنيجه" وهي أنّ "منيجه" قبل أن يتعرف "بيجن" عليها لم يكن اسمها مذكورا في القصة، ولكن بعد أن تعرّف عليها تردّد ذكرها وأصبحت مشـهورة، ولكن النساء اللاتي لم تكن لهنّ علاقة بالحكومة أو السياسة أو تأثير في أركان الحكم لم يشتهرن أبداً؛ فلهذا نرى "منيجه" عند التقائها ببيجن لأوّل مرة تقوم بتعريف نفسها له قائلة: "أنا منيجة بنت أفراسياب" وبهذه

العبارة تشیر إلی أصلها ونسبها الذی ینتهی إلی أبیها "أفراسیاب" الشهیر.

وظاهرة أخری نراها فی قصة "بیجن ومنیجه" هی حرّیة التفکیر والعمل إلی حد تعطی للبنت فرصة تمکّنها من اختیار شریک حیاتها، فهی لا تشعر بأی قلق وإن قامت الأسرة بطردها، لأنها تشقّ مشوارها فی الحیاة عن بصیرة وبکلّ حرّیة، دون أن یجبرها أحد علی العمل ویقرر لها مصیراً محتوماً.

ومع هذا کلّه، فوجهة نظر "أفراسیاب"، ملک توران، عن بنته "منیجه" جدیرة بالاهتمام، لأنّها شغفت بحب بطل إیرانی، فی زمن کانت العداوة قائمة بین إیران وتوران، فیوجّه الأب کلمات ساخنة ولادغة إلی ابنته قائلاً:

به دست از مژه خون مژگان برفت   برآشفت و این داستان بازگفت

کرا در پس پرده دختر بود   اگر تاج دارد بد اختر بود

- فثارت ثورته وقصّ قصته ودمعه الدامی ینزف من أهداب عینه قائلاً:

- من کانت له ابنة فی الخفی فهو سیء الحظّ ولو کان ملکا.

فمن الطبیعی أن لا نتوقع من هذا الأب إلا الغضب والخشونة حیث یقول:

از این کار ناپاک زن   هشیوار با من یکی رای زن

أیها العاقل الذکی! شاورنی فی أمر هذه هذه المرأة المتهتّرة.

یجب علینا أن ننتبه بأنّ نظرة "أفراسیاب" متعلقة بـ"توران"، فهی لا تمثل النظرة الإیرانیة للمرأة، وکذلک نواجه مثل هذه الرؤیة السلبیة تجاه المرأة فی موضع آخر من القصة ولاسیما فی الجزء الذی یتحدث عن "منیجه"، وهو الجزء الأکثر حزناً فی "الشاهنامه"، حیث یطلب "بیجن" من "منیجه" أن تقسم بأن تکتم أسراره. وقد عزّ علی "منیجه" کلام "بیجن" والمیثاق الذی أخذه منها، بحیث أصبح العالم فی عینها أکثر ظلاما من ظلمة بئر سُجِنَ فیها "بیجن".

شعرت "منیجه" بأنها تبدلت إلی شخصیة أخری، شخصیة عاشقة باکیة اشمأزّ منها الأب والأهل وأعرضوا عنها، إنها حافیة راکضة إلی کل منتدی، فاقدة الکنز والجوهر والتاج، بعیدة عن المال والجاه والشهرة، یائسة من "بیجن" ووصاله فیعز علیها أن تسمع:

کنون گر وفای مرا نشکنی   به سوگند با من تو پیمان کنی

بگويم ترا سـر بسـر داسـتان چو باشى به سوگند هم داستان
كه گر لـب بدوزى زبهـر گزند زنـان را زبـان كم بمانـد به بند

ـ إذا لم تُنقِضِى عهدى، وتعاهديننى مقسمة.

ـ سأحكى لک قصصا وحكايات، شريطة أن تبادلينى المشاعر وفاءً بعهدک.

ـ وأن تكونى كاتمة لسرى خوفاً من أن يلحق بى ضرر، علماً بأنّ عدد النساء اللاتى يكتمن الأسرار قليل جداّ.

ولا تستحق امرأة كـ"منيجه" أن تُعامل بمثل ما عاملها "بيجن" الذى يدين بحياته لها، حيث أنقذته من البئر الضيقة المظلمة التى سـجن فيها، فلم يكن نصيبها من "بيجن" إلّا التشّـرد وحياة الخفة والعار. وربّما هذا هو السـبب الذى دعا "بيجن" كى لايتأخر عن تقديم اعتذاره إليها.» (دبير سياقى، ١٣٦٥ش: ٦٩و٧١)

ورغم ذلک وبعد أن تعرفت "منيجه" على "رستم" أسرعت إلى إطلاق سراح "بيجن" بمسـاعدة البطل العالمى، "رستم"، ناسـية آلامها وهمومها وبعد إنقاذه من السجن تركت بلادها ومسقط رأسها ورافقت "بيجن" و"رستم" متوجّهة إلى إيران بكامل اختيارها.

إنها عاشت فى إيران حياة طيبة كريمة بحيث حظيت باحترام "كى خسرو" والآخرين واحتلّت مكانة مرموقة تعادل مكانة المرأة الإيرانية بحيث يوصى "كى خسرو"، "بيجن" برعاية حقوق "منيجه" والاحترام لها.

دراسة شخصية "ويس" فى منظومة "ويس ورامين"

"ويس" أو "ويسـة" هى الشـخصية الرئيسـية فى المنظومة وتنتهى إليها شـخصية الآخرين. إنها بنت "شـهرو" و"قارن" وملكة "ماه آباد"، لها شـخصية فريدة بين النساء فى الشعر الفارسى، «إنها مخطوبة عند ميلادها وبعد أن بلغت رشدها تزوجت بأخيها، ثمّ اختطفها بعد سـنوات ملک معمّر، وأصبحت زوجته، ثم عشقت أخا زوجها ووقعت فى حبّه لعدة سنوات دون أى خوف وخجل، ثمّ قامت بتحريضه للقيام على زوجها الشرعى وحكومته، وبعد أن زالت دولة زوجها تزوجت بعشـيقها وعاشـت مائة سنة بكاملها.» (مجلة چيستا: ٦٦٥)

للدكتور إسلامی ندوشن رأی عن "ويس" أورده فی كتابه "جام جهان بين" قائلاً: «إنها امرأة مخلصة وعفيفة، ولا يدفعها الاستياء أن تتورط فی الهوة، وربّما استسلامها لـ"رامين" هو نوع من الانتقام من رجل فصلها من زوجها المحبوب، "ويرو"، وقتل أباها واختطفها من مسقط رأسها.»

«ليست "ويس" من أهل الكيد فی أفعالها، لأنها بعد اتصالها بـ "رامين" ضحّت من أجله بدينها ودنياها مخلصة له الحبّ، وجدير بالذكر بأنها طردت "دايه" ما إن أخبرتها بحبّ "رامين" لها، وسمّتها القبيحة، والوقيحة، رغم أنها كانت محرومة من حبّ زوجيها الاثنين مِن قبل، لأنها مكبلة بحبل التقوى والعفاف ورجيلها مشدودتان به، وهی سيّدة عفيفة تخاف من الفضيحة والذنب والجحيم وغضب الله تعالى من جانب، ومن جانب آخر قد أخافها مصيرها الأليم من زواج جديد، فلذلک تقوم بمعاتبة "دايه" قائلة:

هم از ويرو هم از من شرم بادت   كه از ما سوى رامين گشت يادت
مرا شوخى و بى شرمى مياموز   كه بى شرمى زنان را بد كند روز.»

(محجوب، ١٣٧٧ش: ٧٧و٧٨)

"يا قليلة الحياء" اخجلی منّی ومن "ويرو" فی حديثک معی عن حب "رامين"!
لا تعلّمينی المزاح وعدم الحياء، لأن قلة الحياء تشوّه سمعة المرأة يوماً بعدَ يوم.

وأما "دايه" فتعرف ما يجری فی نفس "ويس" فأخذت تتحدث عن حبّ "رامين" لها بحرارة ساخنة وعن اغتنامها للفرصة طول عمرها والانتفاع بالملّذات فی أيام الشباب والحياة بكياسة خاصة، بحيث لم تبال "ويس" بالخزی وسوء السمعة وأغمضت عينيها على كلّ شیء سوى "رامين"، لأنه الرجل الوحيد الذی استحسنته وأرادته لنفسها لتعيش معه عيشة غرامية، وإن جاء ذلک متأخرا، ولكنّها خضعت له بكامل وجودها تقول:

مرا رامين به مهر اندر چنان بست   كه نتوانم زبندش جاودان رست

- كبّلنی "رامين" بقيد محبّته بحيث لا يمكننی الخلاص منه.

فيبلغ عشقها لـ "رامين" مبلغاً يمنعها من التفكير فی الخزی وسوء السمعة والموت وعذاب الآخرة.

ولـ"ويـس" روح متمـردة تثور على المجتمع الذى يسـود عليـه الرجال فلا يمكن لحـوادث الدهـر أن تجعلها منفعلة ومطيعة، بل إنها تقاوم بعـزم وتأخذ حقّها من الدنيا والمجتمع، لأن المجتمع قد حرمها من كل شـىء وحتى مـن حقّها الطبيعى وهو اختيار زوج تحبه، وبدلاً من ذلک قررّ المجتمع لها مصيراً محتوماً فى الحياة ولكن "ويس" هدمت بعزائمها الراسخة وقدراتها الأنثوية أساس هذا الحرمان، أى عدم حرية الرأى واختيار العمل، ووقفت أمام المجتمع الذى يسـطر عليه الرجـال وقلّبت العلاقات الاجتماعية والثقافية السـائدة. إنها ضحّت بسمعتها فى سبيل حرّيتها وقامت بتغيير المصِير المحتوم الذى قررّه الآخرون لها. «ويس امرأة مخلصة تريد العيش والانتفاع من عمرها، ولكن أخلاقياتها السـاخنة تمنعها أن تخضع للحـوادث، لأن حبّها للحرّية وحق الاخيتار ظهر فى وجودها من أوان الطفولة، فهى ذات عزم مسـتقل من ذلک الأوان، وقد بدا ذلک فى اختلافها مع "دايه" فى اختيار ثوب لها:

همی نپسندد اکنون آنچه ما راست   وگرچه گونه گونه خز و دیباست.»

(إسلامى ندوشن، ۱۳۷۰ش: ۹۵)

- لايعجبها ما يعجبنا من الثياب وإن تكن من أنواع الخزّ والديباج.

"ويـس" ابنة الملک، إنها عفيفة ذات حياء ولكنّها تبحـث عن الملذّات مراعية جانب العفاف والتقوى، وإنها ليست امرأة تتخذ مواقف انفعالية أمام كوارث الدهر وضحى بنفسها استجابة لمطالب الآخرين، بل إنها تلحّ فى مطالبها الغراميّه وتدافع عن حقها ولاتخاف من أى شىء، ولكن هناک صراع فى نفسها بين القوّتين المتضادتين وهما قوّة العشق والغرور.

يتجلّى حبّها تجاه حبّ "رامين" كما يتجلّى غرورها تجاه جفاء "رامين"، لأنّها لاتزال تعرف فن الغرام أكثر مما يعرفه "رامين". إنها تعانى وتبتهج معاً ولكنّها تربّى نفسها على حبّ "رامين" فعاشت مائة سنة مع هذا الحبّ.

دراسة شخصية "منيجه" فى منظومة "بيجن ومنيجه"

اسـم "منيجه" صـورة مؤنثة معدولـة عن أصله البارتـى وهو "مانـک". إنّها بنت أفراسـياب الجميلة، ملک توران، وذُكِرَت بأسماء وصفات مختلفة منها: الشـمس، جميلة

الوجة، صنم الجثة، حسناء "سمير"، البنت الجميلة، وردة الخدّ وما إلى ذلک. إنها امرأة مضحية وشجاعة فی الحبّ. وهذه الشجاعة إن لم تكن أكثر من شجاعة "تهمينه" فليست بأقلّ منها؛ إنها واجهت "بيجن" فی ساحة المهرجانات وعشقته فی اللقاء الأوّل، ثمّ أرسلت "دايه" إليه للتعرف على هويته.

فرستاد دايه را چون نوند   كه رو زير آن شاخ سرو بلند

– أرسلت إليه "دايه" مسرعة وقالت: اذهبی تحت غصن ذاک السرو الباسق. أی حاولی أن تتعرفی عليه بأحسن صورة وفی أسرع الوقت.

إنها دعت "بيجن" إلى خيمتها فعشقها "بيجن" لحظة رؤيتها، فاشتغلا بالمغازلة، وبعد أن مضت عليهما ثلاثة أيام، قصد "بيجن" العودة إلى إيران، ولكنّها لم تكن تطيق البعد عنه، فسكبت المعجون المفقد للوعی فی خمرته، ثم نقلته إلى قصرها وهو نائم.

بفرمود تا داروی هوش بر   پرستنده آميخت با نوش بر
بدادند مر بيژن گيو را   مر آن نيكدل نامور نيو را

– أمرت خادمتها أن تصبّ المعجون المفقد للوعی فی خمرته.

– فمن تلک الخمرة سقيا "بيجن" البطل، ذلک الرجل الطيب الشجاع الشهير.

كانت "منيجه" شجاعة فی ميدان الحبّ جدّاً، وهذه الشجاعة ناتجة عن بصيرتها «لأنها حُرِمَت من جميع الامتيازات الملكية بعد اطلاع أفراسياب على حضور "بيجن" فی قصر "منيجه" والقبض عليه و إلقائه فی السجن، ولكنها كامرأة مسكينة ولكن عاشقة كانت تطوف حول بئر حبس فيها عشيقها ولأجل أن لايموت كانت توفّر له طعاماً من هنا وهناک وتصبّه فی داخل البئر من خلال الحفرة الموجودة على جدار الحجرة، وقد واجهت خشونة أخرى عند التقائها بـ"رستم"، الذی كان يقصد إنقاذ بيجن من السجن، ولكنّها تحمّلت كلّ ما واجهته فی تلک الأيام.» (حائری، ١٣٨٣ش: ١٠١) فبثّت شكواها من أيامها خائبة و قانطة:

به رستم نگه كرد و ناليد زار   زخواری بباريد خون بر كنار

– إنها نظرت إلى "رستم" وأنّت أنينا ونحبت نحيبا، وذرفت دما من عينيها لأجل ما نالها من هوان .

فاعتذر رستم إليها بعد أن سمع قصة حياتها الأليمة، واستعطفها وأشفق عليها، وفی النهاية تغلّبت "منيجه" علی جميع المصاعب بالشحنة الحرارية التی كانت تنبثق من حبها الساخن لـ"بيجن" بحيث قررّت لها مصيراً زاهراً فی الحياة؛ «إنها أعرضت عن حياتها الراغدة فی قصر أبيها وأغمضت عينيها علی الحقد الدفين القائم بين إيران و توران فشغفت بحبّ "بيجن" وخلقت أجمل أسوة نسائية للتضحية فی جميع عصور البطولة.» (غفوری، ۱۳۸۸ش: ۲۱۱)

إنّ "منيجه" فضلاً عن بصيرتها وعزمها، امرأة صادقة ومخلصة فی الحبّ والتضحية، ومع هذا كلّه إنها حسّاسة جدّاً وسريعة التأثر، بحيث تجرح عواطفها بكل كلام جافّ يخرج من لسان "بيجن".» (خالقی مطلق، ۱۳۷۹ش: ۲۹۸) «إنها أعرضت عن حياتها الراغدة والمتنعمة فی بلاط الأب متحملّة جميع المآزق والمصاعب التی نتجت عن هذا العشق المحظور، ولكنّها فی عملية نشيطة، ومع الإعراض عن القدرة والنعمة حاولت إحياء الحب والحبيب ولو كان بالكدية:

چو از كوه خورشيد سر بزدی منيژه زهر درهمی نان چدی
بـه بيژن سپردی و بگريستی برآن شوبختی همی زيستی.»
(حميديان، ۱۳۷۲ش: ۲۱٤)

- بمجرد طلوع الشمس من وراء الجبال كانت "منيجه" تشتری الخبز بكل درهم اكتسبته.

- كانت تعطيه لـ "بيجن" وتبكی علی شقاوة جدّها.

«إنها وقيّة ومعترفة بالجميل ومحبّة للزوج وثابتة الجنان مستقيمة، ولكنّها لا تراعی جانب الحرام فی الحبّ وكسب الملذّات مع أنها لاتتجاوز إطار الأدب، وبما أنها ليست حازمة فی أمرها وقعت فی حبّ بيچن.» (دبير سياقی،۱۳٦٥ش: ٦٥)

إنّ "بيجن" بطل إيرانی ومن أسرة "گودرزيان" ولا بدّ هنا أن نتعرف علی مقدار الكراهة والخوف الموجود بين إيران وتوران بسبب الخلافات المتعددة القائمة بينهما آنذاک؛ والحالة هذه وقعت "منيجه" فی حبّ "بيجن"، و"منيجه"، علی حسب قولها، هی الّتی لم تلمس الشمس وجهها، وإنها ترعرعت فی النعمة والرغدة، ولكنّها لاتتعلق

بالدنيــا، بل تركت حياتهــا بصورة كاملة، ووقعت في ورطة الهلاک والتســوّل دون أن تنسى "بيجن"، البطل الإيرنى الشهير.

رافقت "منيجه" "بيجن" بحبّها الخالص وبقلبها المحروق في جميع المراحل، لأنها كانت مستقلة وثابتة الأقدام في قراراتها وتصرفاتها. وقبل أن يُحكَم على جسارتها في الحب حكماً يثير إســاءة الظن فيها أثار حبّها الشديد وصبرها الجميل تجاه المتاعب إعجاب الجميع لأنها أدبرت على أعداء إيران وأقبلت على أرض إيران وأعرضت عن الأقذار الســائدة على أرض أبيها وتحركت نحو العلى رغم تلک الجسارة الهائلة في الحبّ. ولا شــک أنها امرأة شــجاعة جدّا في الحبّ والغرام ومرافقة الحبيب، كمــا أنها امرأة لها حريّتهــا وقدرة اختيارها وأنهــا ثابتة الأقدام والمثابرة في التفكــير والعمل كما كانت سخية وصبورة، ولها مشاعر لطيفة وظريفة جدّاً ومعنويات رفيعة.

وقصــة حياة "منيجة" النشــيطة هي قصــة الحبّ وقصة الحريّــة والاختيار، بل إنها حكاية من مجموعة الحكايات الغرامية الخالصة التي حدثت في ساحة التاريخ الرحيبة، والتي نبعت من ينابيع قلوب العاشقين وجرت على مدى التاريخ.

«لقيت "منيجه" قبولاً في المجتمع الإيراني وفي الثقافة الإيرانية، بسمتها امرأة مولعة بالحــبّ والغرام ومتصفة بحميّة الشــباب ومتميزة بالإخلاص والوفاء لحبيبها الشــهير، وبدورها الفعّال وشخصيتها المستقلة ومكانتها العالية.» (مهذب، ١٣٧٤ ش: ١١٥) «إنها إمرأة حرّة تفرّق بين إيران وتوران وبين القصر والكوخ بشرط أن يقف "بيجن"، عشيقها المحبوب، بجانبها، وأمانيها الأساسية في الحياة تكمن في وجود "بيجن" أو عدم وجوده وفي التعايش معه أو بدونه.» (وداد، ١٣٨٨ش: ٢٤)

المقارنة بين شخصية "ويس" و"منيجه"

«"ويس" و"منيجه" كلاهما من أشــراف قومهما وترعرعتا في بيت الشــرف وعاشتا متنعمتين في عصرهما، ومن الناحية الاجتماعية لا نجد فرقاً كبيراً بينهما وبين محبوبيهما، أي "رامين" و"بيجن".» (پيرى، ١٣٨٥ش:٥٧) بل هناک قواســم مشــتركة بين "ويس" و"منيجــه"، منهــا : الجســارة، والمحبّــة، والإرادة، والبصيرة، والغرور، وســرعة التأثر،

والتضحيـة، والوفاء، وإضافة إلى ذلك نجد ميزة أخـرى فى "ويس" بأقوى صورتها، وهى "الحسـد"، الميزة الّتى لانجدها فى "منيجه" لعدم وجود منافسـة غرامية أخرى فى حياتها.» (خالقى مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٩٦)

إنهما جسـورتان فى الحبّ ولكن جسارتهما ليست ناتجة عن الهوس؛ والدليل على ذلك أنّ "بيجن" عندما سُـجِنَ فى البئر لم تتركه "منيجه" وحيدا، وهى أميرة، بل وهبته روحها وأعطته أموالها وتخلّت عن أسـرتها وأقبلت على الكدية حباً له؛ ولو كان حبّها ناتجا عن الهوى لتركته على حاله، واعتنت بحياتها بكلّ حماس، إلا أنَّ جسـارتها كانت مبنيّـة على الحبّ والبصـيرة فلزمت حبّها واعية. ومثل "منيجـه" كانت "ويس"، حيث رأت لنفسـها الحق فى أن تخون الملك "موبد" الذى اختطفها وحبسها فى بيته، وتعشق "رامـين". ويبدو أن عملها هـذا ناتج عن بصيرتها بالحبّ وعيها له، فهى إن كانت أهل الهوى والزيغ فى الحبّ ما التزمت رجلا واحدا وما قامت بالتضحيه والفداء.

وأما جسارة "ويس" وعزمها ووعيها أكثر من أن يحتاج إلى إيضاح، ورغم أنّها كانت فـى بداية أمرها مترددة فى حبّهـا لـ"رامين"، ولكنّها لم تكن نادمة على خيانتها لـ"موبد" قطّ؛ وبقدر ما أبدت من التضحية والإخلاص فى حبّها لـ"رامين" أبدت كراهتها لـ"موبد" ودافعت عن خيانتها؛ وهذا الأمر يدلّ على شجاعتها وبصيرتها فى حبّها لـ"رامين"، بحيث لم يغيّر جفاء رامين لها من حبّها له أدنى تغيير.» (خالقى مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٩٩)

ويبدو أنّ "ويس" فى حبّها لـ"رامين" كانت أكثر وفاء من "منيجه" فى حبّها لـ"بيجن"، والدليـل على ذلك أنّ "ويس" و"رامـين" كلاهما أميران إيرانيان، ولهما شـأن واحد ومنزلـة واحدة ولافضل لأحد على الآخر؛ ومع هذا كلّـه كانت "ويس" وفية جدّا فى حبّها لـ"رامين" دون أن يكون له أى تفوّق عنصرى عليها. فلم تكن "ويس" تحصل على أيّة مفخرة من زواجها بـ"رامين"، وهذا هو معنى الحبّ الخالص عندها.

وأمّـا الأمر فيختلف عند "بيجـن" و"منيجه"، لأن "بيجن" كان بطلاً إيرانياً شـهيراً و"منيجه" أميرة توارنية، وقديما كان هناك تفوّق ملحوظ للجنسـّية الإيرانية على سائر الجنسيات؛ فبناء على هذا كان فى زواج "بيجن" من "منيجة" مفخرة لها، ومدعاة لجلب المحبـة والعشـق والوفاء، وهذا هو السـبب الذى جعل "منيجـه" أن تكون زوجة وفية

مخلصة، ودليل آخر على وفائها لـ"بيجن" هو عدم وجود منافسة غرامية أخرى تنافسها فى الحب، فوفت بعهدها لزوجها وهى مطمئنّة البال.

وأما "ويس" رغم أنّ "گل"، ابنة "رفيدا" تنافسها فى حبّها وغرامها إلّا أنّها كانت ملتزمة بحبّها لـ "رامين"، تفديه بروحها وتضحّى بنفسها من أجله مع علمها بوجود ضرّتها؛ إنّها تعيش على حبّ"رامين"، تنتظر عودته وتدعوه إلى نفسها بعشقها الصادق، فتتضرع إليه حتى يعود. إنها أثبتت وفاءها فى حبّها الساخن لعشيقها، فخلّدت اسمها فى قائمة العشاق.

ومن خصائص "ويس" التى رفعت من شأنها أصالتها وذياع صيتها، فهى مشهورة عند الكلّ، كما هى مشهورة عند "موبد" و"رامين" ولاتحتاج إلى أىّ التعريف. ولكن الأمر يختلف تماماً فى الحديث عن "بيجن" و"منيجه"، لأنّ "بيجن" لم يكن يعرف "منيجة" قبل لقائهما فاضطرت بتعريف نفسها له معتمدة فى ذلك على شهرة أبيها، أفراسياب.

وكذلك تتميّز "ويس" على "منيجه"، ابنة أفراسياب، ملك توران، بأنّ نسب أمها يعود إلى "جمشيد"، ملك إيران الأسطورى.

المقارنة بين المنظومتين من منظور النسوية

تشير دراسة مكانة المرأة فى هاتين المنظومتين إلى أنَّ للمرأة فى منظومة "بيجن ومنيجه" دوراً أكثر فى حرية التفكير واتخاذ القرارات والقدرة على إنجاز المهامّ بالنسبة لمنظومة "ويس ورامين" بحيث يمكن لـ"منيجه" أن تختار مصيرها بيدها وأن تجرب الحياة كما تحبها. ومن هذا المنطلق، فإنّ مجرد أن تكون المرأة قادرة وبكلّ حرّية على الحضور فى المهرجانات بمفردها، وأن تحبّ شابا غير معروف وأن تكوّن علاقات ودّية معه، دليل على وجود نوع من الحريّة فى المجتمع متناسبة مع ثقافة تلك العصور، ففى منظومة "ويس ورامين" تتضح مثل هذه العلاقات بحيث يلتقى موبد بـ"شهرو" فى ساحة المهرجانات ويخطبها، ولكن "ويس" تفتقد مثل هذه الحرية، وتواجه قيودات شديدة ومصيراً محتوماً فُرِضَ عليها.

فالحرية التى نالتها "ويس" فى عملها لا تدلّ على أنّ المجتمع قد منحها هذه الحرية،

بل إنها ناتجة عن تمردها على العلاقات السائدة فی المجتمع. وهذا هو الفرق الذی نراه فی مكانة المرأة فی منظومتی "ويس ورامين" و"بيجن ومينجه".

والأمر الملموس فی هاتين المنظومتين هو الانتقال من المجتمع الذی تسودُ عليه النساء إلی المجتمع الذی يسيطر عليه الرجال. وبدراسة شخصية "شهرو"، أم "ويس"، ومكانتها نلتقی بمجتمع محوره المرأة والأم ،ومكانة المرأة أفضل من مكانة الرجل، وكان الأولاد يرثون الأمهات، وللأمّ دور بارز فی زواج الأولاد وتقرير مصيرهم. ولكن عندما نقوم بدراسة شخصية "ويس" ومكانتها فی القصة نواجه مجتمعا يسيطر عليه الرجال وهذا يدلّ علی انتقال المجتمع من تحكّم النساء إلی تحكّم الرجال؛ وكذلک تجلّت مثل هذه الظاهرة فی قصة "بيجن ومينجه" وأنها علی حسب العلاقات السائدة علی المجتمع الذی تسيطر عليه النساء، فلـ"مينجه" الحق فی اختيار الزوج وتقرير مصيرها، ولكنها من جانب آخر وعلی حسب القواعد السائدة علی المجتمع الذی يسيطر عليه الرجال حرمت من الحياة الملكية والنعمات الموجودة فی البلاط، وطُردت من القصر وتشرّدت فی الأحياء والأزقه. وهذه الظاهرة أيضاً تدلّ عل الانتقال من المجتمع الذی تتحكّم به النساء إلی مجتمع يتحكّم به لرجال.

تتشابه هاتان القصّتان فی الأصول الثقافية والنُظم والعلاقات السائدة علی المجتمع، لأنّ جذور هاتين القصتين تعود إلی العهد الأشكانی والبارتی المتشابهين.

«منظومة "ويس ورامين" قصة أدبية واقعية، مكوّناتُها من الطبيعة، تخلو من أی تكلّف، فريدة من نوعها، لا مثيل لها إلّا فی "الشاهنامه"؛ ويبدو أن الّذين بادروا إلی خلق قصّة "ويس ورامين" كانوا يعون تماما بأنّ الإنسان مخلوق نسيجه من الخير والشر، فلم يسعوا إلی إخفاء جانب الشر من وجوده.» (إسلامی ندوشن، ١٣٧٠ش: ٢١٩)

ومن مظاهر النسويّة فی هاتين القصّتين هو سعی المرأة لامتلاک زمام المبادرة فی قضية الزواج، فاستطاعت بكفاحها أن تظهر حبّها وتختار زوجها.

«كان "بيجن" يميل إلی زيارة "منيجه" بعدما سمع من جمال أوصافها، وكانت "منيجة" أيضا تنظر إليه من طرف خفی وهی فی خيمتها، فافتتنت بجماله قبل أن يزورها، فأرسلت إليه "دايه" لتفوز بحبه.» (موسوی، ١٣٧٥ش : المقدمة)

وفی قصة "ويس ورامين" حيث الأعراف السائدة ضدّ المرأة نری "ويس" تكافح فی

سبيل اختيار مصيرها بنفسها ونقض ما فرضه المجتمع عليها.

تشكلت القصّتان فی منظومتی "ويس ورامين" و"بيجن ومنيجه" فی مجتمع أشرافی مطلق العنان، ولم تكن النساء فيه خاضعات للقيود، بل يسعَين بإقامة الحفلات والمهرجانات، ويتمتّعن بالبهجة والسرور والموسيقی والملذّات. وكانت المجالس بدورها تمهّد السبيل للتواصل بين النساء والرجال، بحيث كانت لهن علاقات غرامية بالرجال الأجانب، كما هو مقرّر فی قصّة "بيجن ومنيجه" عند لقائهما الأوّل وكما هو بيّن فی علاقات "موبد" و"شهرو" فی قصّة "ويس ورامين".

و«ليست أوجه الشبه الموجودة فی المنظومتين بسبب تشابه الأشخاص فحسب، بل هناك مشابهة عريقة فی التفكير السائد علی تلك القصص التی كانت ناتجة عن مجتمع واحد وفی فترة واحدة. ولا شكّ فيه أنّ قصّة "بيجن ومنيجه" الغرامية فی صورتها الأصلية أقرب إلی قصة «ويس ورامين» من هذه الصورة الموجودة، ولكنّها بعد دخولها فی القصص الملحمية فقدت كثيراً من عناصرها الغرامية وغير الملحمية كی تكون متطابقة مع القصص الملحمية.» (خالقی مطلق، ١٣٧٩ش: ٢٠٦)

وبناء علی هذا، فالمضامين الداخلية والخارجية الموجودة فی "الشاهنامه" هی نفس المضامين الموجودة فی قصة "ويس ورامين"، والأوضاع المنعكسة فی المنظومتين تتعلق بفترة زمينة واحدة، والفارق الوحيد هو أنّ «"الشاهنامه" يعرّفنا بالأوضاع الخارجية عن الحياة الإيرانية فی حالة تكثر فی قصة "ويس ورامين" العناصر الغنائية والشعرية وتلعب النساء فيها الدور الأساسی.» (مقربی، ١٣٧٥ش: ١٦٦)

النتيجة

لعبت المرأة فی إيران دورها البارز بأحسن صورة، وما تزال، فدافعت عن مكانتها الاجتماعية والسياسية والعاطفية، وقامت بمطالبة حقوقها الأساسية؛ وفی الفترة التی فقدت فيها قدرتها علی التأثير وضعفت مكانتها و تزلزلت مصداقيتها واصلت نشاطاتها فی مجالات مختلفة بحيث خلّفت لنفسها سمعة حسنة وقيّدت اسمها فی صفحات التاريخ.

قام هذا المقال بدراسة منظومتی "ويس ورامين" لفخرالدين أسعد الجرجانی و"بيجن

ومنيجه" للفردوسي بالاعتماد على المعلومات المتوفّرة فيهما، واستعرض شخصية "ويس" و"منيجه" الحقيقية كنموذج مثاليّ للمرأة في أدبنا الفارسي، كما تمّت المقارنة بين المنظومتين من منظور النسوية.

تمكنّ هؤلاء النساء من هدم صرح الحرمان، وهو فقدان الحرّية في التفكير والعمل، بعزائمهن الراسخة وطاقاتهنّ الكامنة، وقاومن النظم والطقوس السائدة في مجتمع يتحكّم فيه الرجال، فقمن بتغيير مصيرهن المحتوم بمعاضدة من الحب الصادق.

المصادر والمراجع

إسلامي ندوشن، محمد علي. ١٣٧٠ ش. جام جهان بين. لامک: مطبعة جامي.

پيرى، موسى. ١٣٨٥ش. ساختار شناسى مقايسهاى. لامک: مطبعة تفتان.

حائرى، جمال الدين. ١٣٨٣ش. زنان شاهنامه. لامک: مطبعة پيوند نو.

حميديان، سعيد. ١٣٧٢ش. درآمدى براندیشه و هنر فردوسى. لامک: مطبعة مركز.

خاتون آبادى؛ أفسانه. ١٣٧٦ش. «چهره و منش زن در منظومه ويس و رامين». مجلة چيستا. رقم ١٣٨ و ١٣٩.

خالقى مطلق، جلال. ١٣٧٩ش. بيژن و منيژه و ويس و رامين. مؤذن جامى، محمد مهدى، أدب پهلوانى. لامک: مطبعة قطره.

دبير سياقى، محمد. ١٣٦٥ش. «چهره زن درشاهنامه»؛ حريرى، ناصر فردوسى؛ زن و تراژدى. لامک: مطبعة بابل.

غفورى، فاطمة. ١٣٨٨ش. شاهنامه از ديدگاه داستان شناسى. لامک: مطبعة مطهرى.

محجوب، محمد جعفر. ١٣٧٧ش. ويس و رامين. لامک: مطبعة نشر انديشه.

مزداپور،كتايون. ١٣٨٢ ش. گناه ويس. لامک: مطبعة أساطير.

مقربى، مصطفى. ١٣٧٥ ش. هژده گفتار "مجموعة المقالات". لامک: مطبعة توس.

موسوى، مصطفى. ١٣٧٥ ش. بيژن و منيژه. طهران: مطبعة توس.

مهذّب، زهرا. ١٣٧٤ ش. داستان‌هاى زنان شاهنامه. لامک: مطبعة قبلة.

وداد، فرهاد. ١٣٨٨ش. رازگونه‌هاى داستان بيژن و منيژه در شاهنامه. لامک: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٥٧ ـ ٣١

دراسة الحكايات الرمزية لمولوى فى غزليات شمس

محمد غلام‌رضايى*
جنور برهانى**

الملخص
التمثيل الروائى عبارة عن قصة نثرية أو شعرية تحمل معنيين: معنىً أولياً أو سطحياً ومعنى ثانوياً أو باطنياً يستتر تحت المعنى السطحى. وتعد الحكايات الرمزية احدى أنواع التمثيل الروائى، وهى عبارة عن قصة قصيرة – نثرية أو شعرية – تهدف إلى إيصال عبرة ما إلى القارئ. وعادة ما تكون شخصيات الحكاية الرمزية عبارة عن حيوانات؛ لكن من الممكن أن تظهر فيها الآلهة والبشر والجمادات. وقد استعين بالحكايات الرمزية فى التمثيل العرفانى الفارسى لبيان المفاهيم العرفانية النظرية والتعاليم العملية الخاصة بها.
ومن الجوانب الفنية التى تتميز بها أعمال مولوى فى غزليات شمس، الاستفادة من التمثيل الروائى؛ ومن بين أعمال التمثيل الروائى هنالك ١٦ حكاية رمزية تقسم إلى نوعين من حيث البناء والصورة: ١. الحكايات الرمزية ذات الإطار القصصى (٦ حكايات)؛ ٢. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحوارى (١٠ حكايات). ويتميز هذا النوع من القصص بحبكة ومصدر وبناء واحد من حيث المعالجة؛ أما البساطة والإيجاز فهى من خصائصها البارزة. وتندرج أربع حكايات رمزية من حكايات مولوى تحت عنوان التمثيل الأخلاقى – العرفانى وعشرة منها تحت عنوان تمثيل المفاهيم العرفانية النظرية واثنتان تحت عنوان تمثيل الأفكار الكلامية.
الكلمات الدليلية: التمثيل الروائى، مولوى، غزليات شمس.

*. أستاذ بجامعة الشهيد بهشتى بطهران، إيران.
**. خريجة مرحلة الدكتوراه بجامعة الشهيد بهشتى بطهران، إيران.
chnour_borhani@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٦/٧

المقدمة

مولوى عارف لم ينس رسالته التى تتمثل فى بيان وجهات النظر والعقائد العرفانية والأخلاقية وتفسيرها، حتى فى الغزل. ويلاحظ فى غزلياته امتزاج النوع الغزلى والتعليمى. ومن الجونب الفنية التى يجدر ذكرها حول أعماله فى غزليات شمس، الاستعانة بالصور الروائية أو كما يقول الدكتور شفيعى كدكنى «الغزل – القصة». (مقتطفات من غزليات شمس التبريزى، الجزء ۱، لاتا: ۱۲۵) فبعض من تلك الروايات تضم شخصيات حيوانية أو جمادات وهى ذات مواضيع أخلاقية عرفانية وتندرج تحت تعريف الحكاية الرمزية. لم يخضع هذا الجانب من أعمال مولوى للدراسة حتى الآن، والمقالة الوحيدة التى تم العثور عليها تحمل عنوان "تأويلات مولوى لقصص الحيوانات فى مثنوى" من تأليف عليرضا نبى لو و واضح من عنوانها أنها تدور حول مثنوى.

التمثيل الروائى والحكاية الرمزية (المخترعة والمستحيلة والمختلطة)

بما أن الحكاية الرمزية جزء من التمثيل الروائى، فمن الجدير أن نبدأ بتعريف التمثيل الروائى (Allegory)؛ «هذا المصطلح مشتق من اليونانية allēgoria (ἀλληγορία) أى التحدث بطريقة أخرى. التمثيل الروائى عبارة عن قصة نثرية أو شعرية تحمل معنيين: معنىً أولياً أو سطحياً ومعنى ثانوياً أو باطنياً يستتر تحت المعنى السطحى. التمثيل الروائى عبارة عن قصة تقرأ وتفهم وتفسر على مستويين (وفى بعض الحالات ثلاثة أو أربعة مستويات). ولهذا السبب تقتبس بصورة حكاية رمزية أو مثل.» (Cudden.J.A, 1979, p:24)

إن البنية العميقة للتمثيل الروائى عبارة عن تشبيه والمشبه به عبارة عن قصة ملموسة للمشبه المعقول؛ وينبغى على القارئ هنا أن يكتشف المشبه المحذوف أو المبعثر ضمن القصة ويربط بين المشبه به التمثيلى والمشبه.

«الحكاية الرمزية أشهر نوع من أنواع التمثيل الروائى وهى عبارة عن قصة قصيرة – نثرية أو شعرية – تهدف إلى إيصال عبرة ما إلى القارئ. وعادة ما تكون شخصيات الحكاية الرمزية عبارة عن حيوانات، لكن من الممكن أن تظهر فيها الآلهة والبشر

والجمــادات.» (Cudden.J.A, 1979, p:256؛ پورنامداريان، ٢٠٠٧: ١٤٢) وينبغى أن نشــير هنا إلى أنه قد اســتعين بالحكايات الرمزية فى التمثيل العرفانى الفارسى لبيان المفاهيم العرفانية النظرية والتعاليم العملية الخاصة بها.

«ويعتــبر أحمد هاشمى أن المثل (بمعــنى التمثيل) عبارة عن عمل أدبى ليس له حقيقة ظاهرة ولكنه يشــتمل فــى باطنه على حكمة. ويرى أن المثل مكون من ثلاثة أقســام: "المفترض الممكن" وهو المثل الذى يتضمن النطق أو عمل العاقل؛ "المخترع المستحيل" وهــو المثل الذى يتضمن النطــق أو العمل من قبل غيرالعاقــل، و"المختلط" وهو المثل الذى يضم النطق أو الأعمال المنســوبة إلى العاقــل وغيرالعاقل.» (الهاشمى، ١٩٩٩م: ١٨٣ و١٨٤) وتندرج الحكاية الرمزية هنا تحت نوع "المخترع المستحيل" و"المختلط".

ويعتبر التشخيص أو الأنيميسم من أهم الوجوه البلاغية للحكاية الرمزية. وللإجابة على السؤال المطروح "لماذا يستعان فى الحكايات الرمزية بالحيوانات أو الجمادات؟" «ينبغــى القول بأن العديد من هذه الشــخصيات تتمتع بمفاهيم نمطية فى الأذهان؛ وهذه المفاهيم النمطية عبارة عن تصورات مشــتركة بين البشر تتم فيها تعميمات بشكل كلى بناء علــى جزء معين.» (آســابرغر، ٢٠٠١م: ٧٤و ٦٩-٦٨) فعلى ســبيل المثال تعتبر بعــض الحيوانات رمزاً للغدر والمكر والخداع وبعضها رمز للغباء والبســاطة والحماقة. ولذلك فإن الاســتعانة بالحيوانات والجمادات التى تتميز بمفاهيم نمطية فى ذهن الفرد تغنيه عن التوضيح والتوصيف فى تحليل الشــخصيات وتؤدى إلى الإيجاز فى الحكاية؛ والإيجاز متناســب مع هدف الحكاية الرمزية والمتمثل فى بيــان الحكمة والمغزى منها فى أقصر زمن ممكن. «ومن المزايا الأخرى للشــخصيات الحيوانية والجمادات أنها لا تجعل الحكاية الرمزية تؤثرعاطفياً على القارئ وبالتالى يمكن لذلك أن يقدم له مفهوماً واضحاً وحياً حول القاعــدة الأخلاقية؛ فالعواطف التى تؤثر على القارئ مثل العطف والشفقة على شخصيات القصة تؤدى إلى تضليل القارئ وحجب الإدراك والمعرفة عنه كما تضرّ بالإدراك العينى للقاعدة الأخلاقية.» (عزبدفترى، ١٩٩٣م: ٨٧) وإضافة إلى ذلك فإن حضور الشــخصيات الحيوانية ذات الأفعال البشرية (التشخيص) يؤدى إلى التغريب فى الحكاية الرمزية.

«وفى نهاية الحكاية الرمزية يقوم الراوى أو أحد الأبطال ببيان المغزى من الحكاية فى جملتين قصيرتين ويصل إلى النتيجة. ولا يذكر المغزى من الحكاية الرمزية دائماً فى نهاية القصة؛ فتارة تخلو الحكاية الرمزية من المغزى وطوراً يظهر المغزى فى بدايتها أو ضمنها ويمكن أن نكتشفه من خلال الجو العام للحكاية.» (پورنامداريان، ۲۰۰۷م: ۱٤۲؛ عزبدفترى، ۱۹۹۳م: ۹۷- ۹٦)

«وتعود أقدم الحكايات الرمزية إلى اليونانيين فى القرنين السابع والثامن قبل الميلاد، وقد نقل أكثرها عن شخص يدعى آسوب (Aesop). ويرى جمالزاده بأن أغلب الحكايات الرمزية الأوروبية ذات منشأ شرقى وخاصة هندى.» (جمالزاده، ۱۹۷۳م: ۲٦۷) «وهنالک وجهة نظر أخرى تقول بأن مصر هى منشأ الحكايات الرمزية وتستند إلى ورق البردى الذى كتبت عليه قصة الأسد والفأر وتعود إلى القرن ۱۲ قبل الميلاد.» (هلال، ۱۹۹٤م: ۲۲۹)

لا توجد فى اللغة الفارسية كلمة معادلة للحكاية الرمزية؛ ففى رسائل إخوان الصفا سميت قصص كليلةودمنة المنقولة عن لسان الحيوانات أمثالاً. وتعتبر قصص كليلة ودمنة أولى الحكايات الرمزية التى ترجمت إلى اللغة البهلوية عن الهندية وذلک فى عهد الملک الساسانى أنوشيروان.

تأثير النظرة العرفانية واستخدام الحكايات الرمزية فى غزليات شمس

يقول الله سبحانه وتعالى فى (سورة النور: ٤۱): ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَنْ فِي السَّماواتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ﴾ والعارف يدرک بأن كل ذرة من ذرات العالم فيها روح والمؤمنون يؤمنون بالمعجزات التى تحدث فى الطبيعة بإذن الله تعالى. وذكر فى سورة النمل (الآية ۱۸) تكلم النملة وفى الآيات ۲۲-۲٤ من نفس السورة تحدث الهدهد مع النبى سليمان عليه السلام؛ كما أن بكاء عمود حنانة (المراد، ۲۰۰۲م: ٤٥) وتسبيح الحصيات فى كفه عليه السلام (المصدر نفسه: ٤۳) من معجزات رسول الله صلى الله عليه وسلم. وجاءت فى صحيح الجامع الصغير ۳ أحاديث عن رسول الله عليه الصلاة والسلام تضمنت تكلم الحيوانات

والجمـادات: «بينما رجلٌ فـی غنمه إذ عدا الذئـبُ، فذهب منها بشـاةٍ، فطلبُه حتّی إسـتنقذها منه. فقال له الذئبُ: هنا إستنقذَتها منی، فمن لها يومَ السّبع يومَ لا راعی لها غـيری؟...» و «بينما رجُلٌ راکبٌ علی بقـرةٍ التفتت إليه، فقالت: إنی لم أُخلق لهذا، إنما خُلقتُ للحرث.» (الأبانی، ج١، ١٩٩٨م: ٥٥٥) «لاتقوم السّـاعة حتّی يقاتل المسلمون اليهود؛ فيقتلهم المسلمون، حتّی يختبیء اليهودی وراء الحجر و الشجر، فيقول الحجرُ أو الشجرُ: يا مسلم! يا عبدالله! هذا يهودی خلفی فتعالَ فاقتله. إلا الغرقد؛ فإنه من شجر اليهود.» (المصدر نفسـه، ج٢، لاتا: ١٢٣٨) ولقد أثرت الآيات والروايات الإسـلامية التی تتضمن تکلم الحيوانات والجمادات علی تخيلات العارفين المسـلمين؛ فقد نسـب الميدانـی (المتوفی عام ١٨ق) فی مجمع الأمثال المثل الـذی يقول: "إنما أکلت يوم أکل الثور الأبيض" الحکاية الرمزية إلی الإمام علی عليه السـلام مما يدل علی اسـتخدام الحکايات الرمزية منذ العهود الإسـلامية الأولی. وهذه الحکاية علی الشـکل التالی: «يـروی أن أميرالمؤمنـين علياً (رض) قـال: إنما مثلی ومثلُ عثمـان کمثل أثوار ثلاثة کنَّ فی أجَمَةٍ، أبيضَ وأسـودَ وأحمرَ، ومعهن فيها أسـد، فکان لايقدر منهن علی شـیء لاجتماعهـن عليه، فقال للثور الأسـود والثور الأحمر: لايُدلُّ علينـا فی أجَمَتنا إلا الثورُ الأبيضُ فإنَّ لونه مشهور ولونی علی لونکما، فلو ترکتمانی آکُلُه صَفَت لنا الأجَمَة، فقالا: دونَـکَ فکله، فأکلـه؛ ثم قال للأحمر: لونی علی لونک، فدَعنی آکل الأسـود لتصفو لنا الأجَمَة، فقالَ: دونک فکُله، فأکله؛ ثم قال للأحمر: إنّی آکِلُکَ لامَحالة؛ فقالَ: دعنی أنادی ثلاثـا، فقـالَ: افعَل؛ فنادی: ألا انّی أکِلتُ يـوم أکِلَ الثورُ الأبيض؛ ثم قالَ علی (رض) ألا إنی وَهَنتُ يوم قتل عثمان، يرفع بها صوته.» (النيسابوری الميدانی، ٢٠٠٣م: ٢٥)

تمت الاسـتعانة بالحکايـات الرمزية فی النصوص الدينية والأشـعار العرفانية. ومن النماذج التی تتضمن اسـتخدام الحيوانات بشـکل تمثيلی لبيـان التعاليم الأخلاقية فی الإنجيل، الأيائل التی تشير إلی الأفراد الملتزمين بالکنيسة. «تترک تلک الأيائل مراعيها لتبحث عن المرعی (السـماوی) وأثناء العبور عبر الأنهار العريضة (الذنوب) تتمکن من بلوغ الطرف الآخر(کبح جماح النفس) حيث يقوم کل منها بوضع رأسه علی أرداف الذی أمامه (حماية بعضها بالأعمال الحسنة).» (معاذاللهی وسعيدی، ٢٠٠٩م: ٢٣٨)

ونلحظ هذا النوع من التمثيل في أشعار سنائي وعطار النيشابوري، ومن البديهي أن يتأثر مولوي وهو خلف صادق لهم بهذا النوع من الصور. وهنالك في مثنوي حكايات رمزية كثيرة مثل حكاية "الأسد والفرائس" في الجزء الأول، "مساعدة الذئب والثعلب للأسد على الصيد" و"شكوى الحصان للجمل" في الجزء الثالث، "قصة البركة والسمكات الثلاث" في الجزء الرابع، "حبس الظبي في إسطبل الحمير" في الجزء الخامس و"تعلق الفأر بالقش" في الجزء السادس؛ أما الاستفادة من الشخصيات الحيوانية في القصص الموجودة في الغزل فهو نوع من التغريب والإبداع لم يسبق لأحد أن استخدمه قبل مولوي[١].

وتحتوي غزليات شمس على ١٦ حكاية رمزية، وهي تظهر في الغزليات المرقمة: ١٠، ٢٠، ٤٥، ٢٥٠، ٨٨٧، ١١٣٤، ١١٨٦، ١٢٠٥، ١٢٦٤، ١٢٩٨، ١٣٣٧، ١٩٩١، ٢٢٢٣، ٣٠٢٢، ٣٠٧٧، ٣١٢٠. سوف نحاول في هذه المقالة دراسة الحكايات الرمزية الآنفة الذكر من حيث الصورة والمحتوى. في دراسة الصورة تم التطرق إلى الحبكة[٢] والشخصيات والفكرة الجوهرية المقيدة[٣] والفكرة العامة[٤] ووجهة النظر[٥] والمشهد (زمان ومكان وقوع الحكاية) والأسلوب[٦].

١. في الغزليات الفارسية هنالك نماذج حوارية بين شخصيتين نمطيتين – بدور العاشق والمعشوق – مثل الزهرة والبلبل أو الفراشة والشمعة.

٢. «الحبكة عبارة عن نقل الأحداث حسب العلاقة بين العلة والمعلول.» (فارستر، ١٩٧٣م: ١١٢)

٣. «الفكرة الجوهرية عبارة عن أصغر جزء من الحبكة والفكرة العامة هي العنصر الذي لا يتجزأ في الأثر.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٩٩؛ أخوت، ١٩٩٢م: ٥٠). «يقال للأفكار الجوهرية التي لا يمكن حذفها من القصص، أفكار جوهرية مقيدة؛ أما الأفكار الجوهرية التي يمكن حذفها دون التأثير على التوالي الزماني والعلة والمعلول في الأحداث (دون إحداث خلل في التكون الزمني – السببي للقصة) فتسمى بالأفكار الحرة.» (توماشفسكي، المصدر نفسه ، ٣٠٠ ؛ أخوت، المصدر نفسه: ٥١)

٤. «الفكرة العامة عبارة عن الفكرة الغالبة على العمل والعنصر الرئيسي في القصة.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٩٣)

٥. «وجهة النظر عبارة عن طريقة نقل القصة التي تشير إلى موقف الكاتب من الرواية. يمكن تقسيم وجهة النظر إلى داخلية وخارجية: بالنسبة لوجهة النظر الداخلية يكون الراوي أحد الشخصيات الرئيسية أو الفرعية وتنقل القصة من وجهة نظره.» (ميرصادقي، ٢٠٠٧م: ٣٠٢-٣٠٣)

٦. «الأسلوب هو طريقة الكتابة وطريقة التلقي أو الإحساس والذي يظهر المؤلف أو الأحداث بالنسبة للقراء. يمكن للأسلوب أن يكون جدياً أو ساخراً أو موقراً وغير ذلك.» (آسابرگر، ٢٠٠١م: ٨٤)

١. البناء والصورة فى الحكاية الرمزية

يوجد نوعان من الحكايات الرمزية فى غزليات شمس حسب تقنية المعالجة:

أ. الحكايات الرمزية ذات الأحداث القصصية[1]

١. حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠، الجزء ١)

بر خوان شیران یک شبی بوزینه‌ای همراه شد
استیزه رو گر نیستی او از کجا شیر از کجا
بنگر که از شمشیر شه در قهرمان خون می‌چکد
آخر چه گستاخی است این، والله خطا والله خطا

– فى إحدى الليالى جلس قرد حول مائدة الأسد، ولكن من أين له أن يكون مثل الأسد؟!

– انظر إلى سيف البطل كيف يخضب بالدم؛ يا للخطأ الفادح الذى ارتكبه القرد، والله إنه لخطأ والله إنه لخطأ.

تشمل هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما الشخصيتان فهما القرد والأسد وأما الحدثان فهما جلوس القرد حول مائدة الأسد وقتل الأسد للقرد؛ ولكن الحدث الثانى مستتر فى القصة.

٢. حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)

بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن
سر درکشید و گرد شد مانند گویی آن دغا
آن مار ابله خویش را بر خار میزد دم به دم
سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها

– أمسك قنفذ بذيل أفعى فى فمه وتكور؛

– ولكن الأفعى الحمقاء جرحت نفسها بأشواكه فتثقب جسدها وقتلت نفسها

تشمل هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتين وحدثين: أما

١. «"الحدث" عبارة عن عمل يصدر عن شخصيات القصة بشكل إرادى؛ ينبغى أن يسبب الحدث تغييراً فى ظروف شخصيات القصة كما يؤدى إلى تغيير وضعية القصة.» (ريد، ٢٠١٠م: ٤٣)

الشخصيتان فهما القنفذ والأفعى وأما الحدثان فهما إمساک القنفذ بذيل الأفعى ومقتل الأفعى بأشواک القنفذ.

٣. الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)

روبهکی دنبه برد، شـیر مگر خفته بود؟ جان نبرد خود ز شـیر روبه کور وکبود
قاصد، ره داد شـیر ور نه کی باور کند این چه که روباه لنگ دنبه ز شیری ربود

- سـرق ثعلب إلية من يد أسد، فهل كان الأسد نائما؟ ولكنه كان أعور وأعرج فلم يتمكن من الهرب من يد الأسد؛

- إلا أن الأسـد تركه عمداً فمن يصدق ذلک؟ ما هذا الثعلب الأعرج الذی سـرق الإلية من الأسد.

تشـمل هذه الحكايـة الرمزية بفكرتهـا الجوهرية المقيدة شـخصيتين وحدثين: أما الشـخصيتان فهما الثعلب والأسد وأما الحدثان فهما سرقة الثعلب للإلية من يد الأسد وترک الأسد الثعلبَ يهرب.

٤. حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)

یکی همیشـه همـی گفت راز بـا خانه مشـو خراب به ناگه مـرا بکن اخبار
شـبی به ناگه خانـه بر او فـرود آمد چه گفت؟ گفت: «کجا شد وصیّت بسیار؟
نگفتمـت خبرم کن تـو پیش از افتادن که چاره سازم من با عیال خود به فرار
خبر نکردی ای خانه کو حقّ صحبت؟ فروفتادی وکشـتی مرا بـه زاری زار»
جواب گفت مـر او را فصیح آن خانه که «چند چند خبر کردمت به لیل و نهار
بدان طرف که دهان را گشادمی به شکاف که قوّتم برسیدست، وقت شد، هش دار
همی زدی به دهانم ز حرص مشتی گل شـکافها همـه بسـتی سراسـر دیوار
زهر کجا که گشـادم دهان، فروبسـتی نهشتیم که بگویم، چه گویم ای معمار؟»

- كان هنالـک رجل يخاطب منزله خفية قائلـاً: إذا أردت الانهيار فلا تفعل ذلک فجأة دون أن تخبرنی

- لكـن المنزل انهار فی إحـدى الليالی فجأة، فماذا قال لـه الرجل؟ قال: لماذا لم تلتزم بوصيتی؟

- ألم أخبرک بأن تنذرنی قبل أن تنهار لکی أهرب أنا وأسرتی؟
- لکنک لم تنذرنی فأین هو حق الصداقة بیننا؟ انهرت فجأة وتسببت بقتلی.
- فأجابه المنزل قائلاً: طالما أخبرت فی اللیل والنهار.
- أعلم أننی کلما کنت أفتح فمی وأجمع قوتی لکی أخبرک بأننی سأنهار.
- کنت تسدّ فمی بالطین، کنت تسدّ جمیع شقوق الجدران.
- أینما کنت أفتح فمی کنت تسده، ولم تکن تسمح لی بالکلام، فماذا أقول أیها المعمار؟

تشمل هذه الحکایة الرمزیة بفکرتها الجوهریة المقیدة شخصیتین وأربعة أحداث: أما الشخصیتان فهما المنزل وصاحب المنزل؛ أما الأحداث الأربعة فهی طلب صاحب المنزل من منزله أن یخبره عندما یرید الانهیار، انهیارالمنزل فی إحدی اللیالی، اعتراض الرجل علی عدم إخبار المنزل له وإجابة المنزل بأننی طالما أخبرتک ولکنک تجاهلتنی وکلما کنت أفتح فمی فی مکان کنت تسده باللبنة.

٥. حکایة الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣)

روباه دید دنبه در سبزهزار ومی‌گفت «هرگز کی دید دنبه بیدام در گیاهش»
وان گرگ ازحریصی دردنبه‌چون‌نمک‌شد از دام بیخبر بد آن خاطر تباهش

- شاهد ثعلب إلیة فی أحد المروج فقال لنفسه لم یشاهد أحد إلیة دون مصیدة فی هذا المرج [ولذلک لم یقترب منها ونجا من المصیدة].
- ولکن ذئباً أبله جشعاً شاهد الإلیة وهجم علیها غیرعارف بوجود المصیدة [ولذلک علق فیها].

هذه الحکایة الرمزیة بفکرتها الجوهریة المقیدة شخصیتین وحدثین: أما الشخصیتان فهما الثعلب والذئب، وأما الحدثان فهما رؤیة الثعلب للإلیة فی المرج وترکه لها للنجاة من المصیدة ومشاهدة الذئب لها ووقوعه فی المصیدة نتیجة لجشعه.

٦. حکایة الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)

یکی می‌رفت درچاهی چودرچه دیداوماهی مه‌ازگردون‌نداکردش‌من‌این‌سویم‌تولاتعجل
مجومه را در این پستی که نبود در عدم هستی نروید نیشکر هرگز چو کارد آدمی حنظل

- شاهد رجل انعكاس القمر في بئر ماء فقصده. ناداه القمر من السماء قائلاً: أنا في هذه الجهة فلا تتعجل.

- لا تبحث عني في وضاعة هذا البئر ولا تفتش عن الوجود في العدم؛ لأن لكل عمل نتيجة ومن يزرع الحنظل لن يجني السكر.

وفي هذه الحكاية الرمزية بفكرتها الجوهرية المقيدة شخصيتيان وحدثان: أما الشخصيتان فهما الرجل والقمر وأما الحدثان فهما البحث عن القمر في البئر وحديث القمر مع الرجل الجاهل.

ب. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحواري (المشاهد)

«في العديد من الحكايات الرمزية يعتبر الحوار الحدث الرئيسي حيث يسير على شكل صراع ويجذب القارئ. إن هذا الصراع هو الذي يمنح القصة بناءها الدرامي. وتسمى الحالات التي يكون فيها الحوار حدث القصة، "الفعل اللغوي" أو "الفعل الحواري".» (رضوانيان، ٢٠١٠م: ٢٣٤)

ج. وقد استخدم مصطلح "المناظرة" للتعبير عن السؤال والجواب بين شخصيتين في الأدب الفارسي ولكننا سوف نستخدم هنا مصطلحي "الفعل اللغوي" أو "الفعل الحواري"؛ لأن المناظرة نوع من الجدال والنزاع بين طرفين وليس بحثاً حول الحقيقة أو الماهية (قاموس دهخدا، المناظرة). أما بالنسبة للفعل اللغوي فمن الممكن أن تكون إحدى الشخصيات منفعلة وليس فاعلة، وفي هذه الحالة تحفظ الحالة الروائية للقصة؛ لأنه «لأجل تكوين قصة ما يكفي وجود ثلاث وضعيات هي الوضعية الثابتة الأولى والوضعية غير المستقرة والوضعية الثابتة الثانية.» (أخوت، ١٩٩٢م: ٢٠-٢١)

د. "الفعل الحواري" في الواقع عبارة عن قصة تحتوي على مشاهد؛ يشير تزوتان تودوروف إلى نوعين من القصة بناءً على الأداء الروائي: القصة على وجه التحديد والقصة ذات المشاهد. في النوع الأول يخاطب المؤلف أو الراوي المفترض السامعين أو القراء، وفي هذه الحالة تعتبر الرواية احدى العناصر المؤثرة في تعيين شكل العمل ومن الممكن أن تكون العنصر الرئيسي فيه.

ح. «أما فی النوع الثانی فيحتل الحوار بين الشــخصيات المستوی الأول وينخفض الجزء الروائی إلی شــرح موجز لتوضيح الحوار، أی إن الجزء الروائی يكتفی بالإشارة إلی المشــاهد. ويذكرنا هذا النوع من القصص بالشــكل الدرامی، ليس بسبب اعتماده علی الحوار فحســب، بل نظراً لأن الإشارة إلی الوقائع ذات أرجحية علی الرواية فی هــذا النوع؛ فالأحداث والأفعال لا تنقل إلی القــارئ، لكن القارئ يدركها وكأنها تقع أمامه.» (تودوروف، ٢٠٠٦م: ٢٢٣)

و. وبذلک فإن الحكايات الرمزية التی سندرســها فی هذا القسم عبارة عن قصص ذات مشــاهد يعتبر فيها الحوار حدثاً قصصياً والفكــرة الجوهرية مقيدة؛ يجری الحوار عادة بين شخصيتين؛ أما فكرة القصة فتعبر عنها الشخصيات فی الحوار.

١. حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)

بلبل با درخت گل گويد: «چيست در دلت؟ اين دم در ميان بنه نيست كسی تويی وما»
گويد: «تا تو با تويی هيچ مدار اين طمع جهد نمای تا بری رخت تويی از اين سرا»

- قال البلبل للزهرة ليس هنالک أحد غيری وغيرک، فأطلعينی علی أسرارک.
- أجابــت الزهرة: طالما أنک هنا، فلا تطمع بذلــک. اذهب من هنا أولا وتخلّ عن غرورک.

٢. حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)

آمــد كبريــت بــرِ آتشــی گفــت بــرون آ بــر مــن دلبرا
صورت من صورت تو نيست، ليک جمله توام صورت من چون غطا
صورت و معنی تو شوم چون رسی محو شــود صــورت مــن در لقا
آتــش گفتش كه: «بــرون آمدم از خودِ خود روی بپوشم چرا؟
هــين بســتان از مــن تبليغ كن بــر همــه اصحاب و همــه اقربا
كوه اگر هست چو كاهش بكش داده امــت مــن صفــت كهربــا
كاه ربــای مــن كــه میكشــد نــه از عــدم آوردم كــوه حرا؟
در دل تــو جملــه منــم ســر به ســوی دل خويش بيــا مرحبا»

- جاء الكبريت إلی النار وقال لها: أيتها الحبيبة! تعالی إلی أحضانی.

– صحيح أننا لسنا متشابهين لكن أنا كلى أنت، ووجهى غطاء لک.

– لکى أتحد بک صورةً ومعنىً وأضيع فيک عندما نلتقى.

– قالت النار: لقد خرجت منک فما السبب الذى يدفعنى إلى تغطية وجهى؟

– خذ منى الدفئ والحرارة وأدفئ بها من تشاء من أصدقائک وأقربائک.

– إننى أمنحک صفة الکهرمان لکى تجذب أى مانع إليک.

– إننـــى منجذبة إليک وکما أن جبل حراء لم يخلق مـــن العدم، فإن وجودک منوط بى وأنا

٣. حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)

خليل آن روز با آتش همى‌گفت　　اگر مويى ز من باقى‌ست درسوز

بدو مى‌گفت آن آتش که: «اى شه　　به پيشـــت من بميرم تـــو برافروز

بهشـــت و دوزخ آمد دو غلامت　　تو از غير خـــدا محفوظ ومحروز

پياپى ميســـتان از حق شـــرابى　　ندارد غير عاشـــق اندر آن پوز

بـــده صحّت بـــه بيمـــاران عالم　　که در صحّت نه معلولى نه مهموز

چو ناگفته به پيش روح پيداست　　چو پوشيده شود بر روح مرموز؟

– فى ذلک اليوم، قال ابراهيم الخليل للنار: احرقينى حتى آخر شعرة.

– فأجابت النار: أيها الملک! جعلت فداک! دعنى أمت لتحيا أنت.

– الجنة والنار غلامان لک ولن يستطيع أحد أن يضرک إلا الله.

– خذ من الحق أقداح الخمر الإلهى التى لا يمکن لأحد أن يتمتع بها إلا العاشق

– وامنح الصحة لمرضى العالم حتى يشفى الجميع ولا يبقى مريض

– ولا عليل إذا لم تکن الأسرار خفية عن الروح، فهل سيخفى عنها ما هو مستتر؟

٤. حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)

آمد عشق چاشتى، شکل طبيب پيش من　　دست نهاد بر رگم گفت: «ضعيف شد مَجس»

گفت: «کباب خور پى قوّت دل» بگفتمش:　　«دل همگى کباب شد سوى شراب ران فرس»

گفت: «شراب اگر خورى از کف هر خسى مخور　　باده منت دهم گُزين، صاف شده ز خاک و خس»

گفتم: «اگر بيابمت من چه کنم شراب را؟　　نيســـت روا تيمّمى بر لب نيل وبر ارس»

– جاءنی العشــق عند الضحی علی هيئة طبيب وقاس نبضی وقال لی: لقد ضعفت عروقک.

– يجب أن تتناول الكباب. فقلت: لقد تحول قلبی إلی كباب، فحدثنی عن الخمر.

– فقال العشــق: إذا كنت تبحث عن الخمر، فلا تشــربه من كل كأس. إننی أمنحک الخمرة الخالصة.

– فقلت له إن وجودک يغنی عن الخمر. والتيمم حرام إذا قرب الإنسان من الماء.

٥. حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)

با سيب، انار گفت كه «شفتالويی بده» گفت: «اين هوس پزند همه منبلان راغ

شفتالوی مسيح به جان می‌توان خريد جانی نه كز دلست ترقيش نه از دماغ»

– طلــب الرمان مــن التفاح قبلة. فرفض التفاح وقال: «كل منكر للعشــق فی هذا البستان

– يتمنی هذه الأمنية لكن قبلة الحياة لا يمكن شــراؤها سوی بالروح، وليست تلک الروح النابعة من العقل»

٦. حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)

بلبل از عشق ز گل بوسه طمع كرد و بگفت: «بشكن شــاخ نبات ودل ما را مشكن»

گفت گل: «راز من اندرخور طفلان نبود بچــه را ابجد وهــوّز به وحطّــی كلمن»

گفت: «گر می ندهی بوسه بده بادۀ عشق» گفت: «اين هم ندهم باش حزين جفت حزن»

گفت: «مــن نيز تو را بر دف و بربط بزنم تنــن تــن تننــن تــن تننــن تــن تننن»

گفت: «شب طشت مزن كه همه بيدار شوند كه مگر ماه گرفته ســت مجو شور وفتن»

«طشت اگر من نزنم فتنه چونه ماهه شده ست فتنه‌هــا زايــد ناچــار شــب آبســتن»

– طلب البلبل من شــدة هيامه قبلة من الزهرة قائلاً: إذا كســرت غصناً فلا تجرحی قلبی وامنحينی قبلة.

– فقالت له الزهرة: لا زلت طفلا ولاتستحق قبلتی؛ اذهب وتعلم الأبجدية.

– قــال: إذا لم تريــدی منحی قبلة فامنحينی الخمر علی الأقــل. قالت الزهرة: ولن أمنحک الخمر أيضاً حتی تصبح أنت والحزن رفيقين.

- قال البلبل: سوف أفضحک إذن وأبوح بسرعشقک أمام الجميع.

- قالت الزهرة: لا تحدث الضوضاء عند منتصف الليل فيستيقظ الآخرون من النوم ويعتقدون أن القمر ينخسف. قال البلبل: حتى لو تسترت، فسوف يخترق سرنا الحجاب»

٧. حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)

دی مرا پرسید لطفش "کیستی؟" گفتم «ای جان، گربه در انبان تو»
گفت: «ای گربه بشارت مر تو را که تو را شیری کند سلطان تو»

- سألنی لطف الحبيب البارحة: من أنت؟ فقلت: يا حبيبی أنا قطة أسرتنی ألحان نايک.

- فقال: أيتها القطة! أبشرک أيتها القطة بأنک سترتقين من مرتبة القطة الأسيرة فی نايی إلى مرتبة الأسد (إشارة إلى السمو)».

٨. حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)

گفت درختی به باد: چند وزی؟ باد گفت: باد بهاری کند گرچه تو پژمردهای.

- اعترضت شجرة على هبوب الريح قائلة: إنک تهبّين كثيراً! فقالت الريح: إن كنت زائلة فدعينی أقوم بعملی (إحياء الموتى).

٩. حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦)

چو روی زشت به آیینه گفت «چونی تو؟» بگفت «من چو چراغم تو قلتبان چونی؟»
جـواب گفت که «من بازگونه میپرسـم مثال کشـت که گوید به آسمـان چونی؟
دهان گشـادم یعنی ببین که لب خشـکم که تا شراب تو گوید که ای دهان چونی؟
ز گفتِ چونِ تو، جویی روان شود در حال میان جان و روانم که ای روان چونی؟»

- وقف قبيح أمام المرآة وسألها: كيف حالک؟ فأجابت المرآة: إننی متألقة كالمصباح فلا داعی بک لتسأل عن حالی (ويظهر وجهک القبيح فی).

- فقال القبيح كان قصدی من السؤال العکس وكنت أريد أن تسألی أنت عن حالی (لعل شعاعاً منک يصيبنی فأصبح جميلاً).

- فتحت فمی لکی ترى شفتی الجافتين وأرتشف من خمرک رشفة. لعل مواساتک لی تبعث الفرح بين الروح والنفس».

١٠. حوار أنا والزهرة (الغزل ٣٢١٠، الجزء ٧)

شـدم در گلسـتان و بـا گل بگفتم «جهاز ازکی داری که لعلین قبایی؟»
مرا گفت «بو کن به بو خود شناسی چو مجنون عشقی و صاحب صفایی»

– ذهبـت إلى حديقـة الزهـور وقلت للزهرة: مـن أين لک بهذه الألـوان الجميلة والرائحة الزكية؟

– قالت الزهرة: إذا كنت عاشقاً تتمتع بصفاء القلب فاقترب وشمنی، عندها ستدرک ذلک من فوح عطری.

– وجهة النظر

فی حكاية القرد والأسـود (الغزل ١٠، الجزء الأول)، حكاية القنفذ والأفعی (الغزل ٢٠، الجزء ١)، الثعلب والأسـد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)، حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغـزل ١١٣٤، الجـزء ٣)، حكاية الثعلب والذئب الجشـع (الغـزل ١٢٦٤، الجزء ٣)، حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)، حـوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤) ، حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وجهة النظر خارجية أما فی حوار أنا والعشـق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)، حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) الراوی هو بطل القصة ووجهة النظر داخلية.

– المكان والزمان

المـكان والزمان مبهمان فی أغلب الحكايات الرمزية المذكورة، وفی الحالات التی أشير فيها إلى الزمان قيل فی ذلک اليوم أو عند الضحی أو فی الليل. إن المكان والزمان المبهمين مناسـبان تماماً لإطار الحكاية الرمزية؛ لأن التأكيد على ذكر التفاصيل الزمنية والمكانية يسـاعد على إظهار حقيقة العمل وأسـاس الحكايـات الرمزية يعتمد على الشـخصيات المسـتعارة والأحداث التخيلية. إضافة إلى ذلک ونظراً لقصر الحكايات

الرمزية فلا يتوقع التطرق إلى الزمان والمكان مع ذكر التفاصيل.

فی حكايات القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)، الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)، حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)، حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) لم يتم تعيين الزمان والمكان. وفی حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، لم يتم التصريح بالزمان والمكان بوضوح، ولكن يمكننا أن ندرک من الفحوى أن الحكاية وقعت فی الليل. فی حكايتی الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) فإن الزمان غير معين ولكن المكان هو المرج وحديقة الزهور. أما فی حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)، حكاية حكاية حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)، حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣) وحوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥) فالزمان عبارة عن الليل، ذلک اليوم، الضحى، الليل والبارحة لكن المكان غير معروف. وحدها حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠، الجزء الأول) هی التی تضمنت الزمان (فی إحدى الليالی) والمكان (على عرش الأسود).

- الأسلوب

فی أغلب حكايات مولوی الرمزية، يكون الأسلوب ساخراً أو جدياً ولكن الموقف من الحادثة ساخر؛ ففی حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)، حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)، حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، الجزء ٣)، حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، الجزء ٣)، حوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤)، حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)، حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، الجزء ٦)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) نلاحظ نوعاً من السخرية اللفظية والسقراطية[١]. أما فی حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠،

١. فی هذا النوع تدعی الشخصية الجهل وتسأل المخاطب حول الموضوع الذيس تدعيه حتى يعتريه الشک ويدرک بأن الشخصية لم تكن على علم بالموضوع حقيقةً.

الجزء الأول)، حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)، فالأسلوب ساخر ولا توجد إلا خمس حكايات رمزية فى غزليات مولوى تتسم بالطابع الجدى وهى حوار الكبريت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)، الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)، حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)، حوار ابراهيم الخليل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣) وحكاية الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣).

٢. منزلة الحكايات الرمزية فى الغزليات وتقسيم محتواها

أ. التمثيل الأخلاقى – العرفانى

تنبع فكرة العديد من أنواع التمثيل الروائى فى غزليات مولوى عن تعليم القضايا الأخلاقية والعرفانية والتعبير عنها. فهو يهدف إلى الوعظ والإرشاد وإرشاد السالك إلى مراحل السلوك وتأديب النفس؛ ومن البديهى أن تكون تعاليمه الأخلاقية تحت ظل وجهات النظر العرفانية ولا شأن له هنا بالأخلاق الأرسطوية. فى هذا النوع من التمثيل يبين مولوى النتيجة بعد سرد الحكاية.

١. حكاية القرد والأسود (الغزل ١٠، الجزء الأول)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً لبيت شعر جاء قبلها «أنا موجود كل ليلة على مائدة الإحسان والوفاء، وضيف فى رحاب الملك الذى أتمنى لظلته ألا تغيب!» ويشبه الشاعر حالته على مائدة الملك بحالة القرد الذى جلس حول مائدة الأسد. وتتمثل فكرة هذه الحكاية فى التقيد بأدب الحضور أمام الآخرين وخاصة الكبار منهم. أما فى البيت التالى فيبين نتيجة الجرأة والوقاحة: «إن سيف الملك يقطر من دم القرد الذى تجرأ عليه. فانظر ماذا كانت عاقبة الجرأة والوقاحة». ثم ينهى الحكاية بحكمة: «إذا رأيت ابن اللبوءة يخدش وجه والدته بمخالبه، فلا تفعل أنت ذلك.» (لأنك إذا فعلت ذلك فسوف يقتلك).

٢. حكاية القنفذ والأفعى (الغزل ٢٠، الجزء ١)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً لما جاء من شعر قبلها: «هددنى كما تشاء، ولكن اعلم بأن دخان الحمام لا يبلغ السماء أبداً» (لن أعترض أبداً) وحتى لو خرج دخان من

الحمام فلن يعكر صفو السماء اللطيفة والجلية (وحتى لو اعترضت فلن يبلغ اعتراضى مبلغاً) أيها الأب! لا تلق بنفسک فى العذاب ولا تضرب رأسک بالجدار (جف القلم بما هو كائن) إذا بصقت على القمر فسوف تعود البصقة إليک وإذا جادلته فسوف تتعرض للمشــاكل. فكم من أفراد جاهلين قبلک اعترضوا على هذا العالم ولم يكن أمامهم من سبيل إلا الرضا.» ويشبه الشاعر الأفعى التى قامت بعمل انتهى إلى مقتلها بالأشخاص الذين لا يصبرون على مشاكل الحياة ولا يرضون بالتقدير الإلهى. تتمثل فكرة الحكاية بضــرورة الصبر والجلد والرضا بالأمر الحق وهذا مــن الآراء التربوية الهامة لمولوى؛ فالبلاء الذى يبتلى به الله السالک ضرورى لرقيه المعنوى ويجب أن يرضى السالک به. ويبين نتيجة الحكاية فى بيتين «احذر! لا ترم بنفسک فى أشواک القنفذ؛ اجلس بهدوء واقــرأ. فــإذا جاء القضاء ضاق الفضاء. فقد قال الله تعــالى بأنه مع الصابرين. فيا رب أفرغ علينا صبرنا».

٣. حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣)

يعتبر هذا الغزل من حيث المحتوى مثل القطعة. فقبل الحكاية جاءت الأبيات الثلاثة التالية: «لماذا لا يسـتيقظ أحد أفراد العائلة ليرى اللص الذى يســرق متعة العمر منذ زمن؟ لماذا لا تســتاء من النوم ومن اللص وتستاء من الشخص الذى يوقظک؟ إن من يوقظک من نوم الغفلة هو شــيخک وواعظک، لأن محبة هذا العالم مثل الفقاعات على الماء غير مستقر». ثم تأتى حكاية المنزل وصاحب المنزل كتمثيل للاستياء من الشخص الــذى ينبهنــا من الغفلة. وبعد ســرد الحكاية، يتطرق مولوى إلى تفســيرها: «اعلم أن المنزل كجســدک؛ فأمراضک مثل الشــقوق التى تظهر على جدران المنزل وأنت تســد شــقوق المرض بالدواء. والأغذية الخاصة بالحمية التى تتناولها تشــبه اللبنة التى تسد بها الشــقوق. وجسدک يفتح فمه ليقول لک بأننى على طريق الموت لكن الطبيب يأتى ويســد فمه بالعلاج. ولا علاج لمرضک إلا الموت، فلا تشرب منقوع البنفسج والرمان، بل اشرب خمر الإنابة وقرص الورع ومزيج التوبة والاستغفار. قس نبض قلبک ودينک لكــى تعرف مدى إيمانک وقس أعمالک والجــأ إلى الله تعالى فلا مالک لماء الحياة إلا هو.» «تتمثل فكرة الحكاية فى الدعوة إلى التوبة والورع والتوبة أول مرتبة من مراتب

التصوف. سئل رسول الله (ص) ما هى علائم التوبة؟ فقال: الندم.» (الرسالة القشيرية، ٢٠٠٨م: ١٩٧) «قيل بأن للتوبة ثلاثة معان: الندم والعزم على ترك الإعادة وكبح جماح النفس والابتعاد عن الظلم والخصام.» (المصدر نفسه: ٢٠١) والورع أسمى من التقوى. «يقول الشبلى: الورع هو أن تتقى كل شىء إلا الله. قال أبو بكر الصديق (رض): نستعين بسبعين نوع من الحلال لكى نتجنب الحرام.» (المصدر نفسه: ٢٢٥).

٤. حكاية الثعلب والذئب الجشع (الغزل ١٢٦٤، الجزء ٣)

تتضمن هذه الحكاية تمثيلاً للبيت التالى: «قالت عين أحدهم لخصلة شعره: سأخدع فلاناً فقومى أنت بالنصب عليه» (كناية عن التعاون فى الاحتيال) وتتضمن الحكاية تمثيلاً لما جاء بعدها من أبيات ومضمونها: «مثلما يرى الذئب الأبله الإلية ويقع فى الفخ فإن العشق يجر الإنسان إلى المصائب ولذلک ينبغى على الإنسان أن يختار العشق الذى يستحق منه أن يصبح أبله» وتتمثل فكرة الحكاية فى ذم الجشع وهو من آفات النفس البشرية؛ وللحكاية نتيجتان، الأولى: «عندما يقع الأحمق فى المشاكل يقول إننى بريء، أليست الحماقة كافية ليكون مذنباً؟» أما النتيجة الثانية فهى صوفية: «العشق يجعل الإنسان أبله ولذلک اختر العشق الذى ينبغى أن تصبح أبله من أجله».

ب. تمثيل الفكرة

تأتى القصة فى هذا النوع من التمثيل لتوضيح مفهوم فكرى فلسفى أو عرفانى أو دينى ويتم تصميم الحبكة القصصية بحيث تشكل المفهوم المطلوب من قبل الراوى. ويبين مولوى فى هذا النوع من القصص المفاهيم الصوفية النظرية كالمحو والإثبات والمشاهدة وغيرها ويتطرق بهذا فى بعض الأحيان إلى المباحث القرآنية والكلامية ولا يضم عادة هذا النوع من التمثيل نتيجة.

وتمثل الحكايات الرمزية التالية مفهوم الفناء والاتحاد بين العاشق والمعشوق: «فالفناء عبارة عن عدم شعور السالک بنفسه ونفى الصفات البشرية ونفى الإرادة والاستهلاک فى إرادة الله سبحانه وتعالى». (كى منش، ١٩٨٧م، ج٢: ٧٦١) والبقاء يمثل المرتبة التى تلى الفناء وهى مرتبة بلوغ السالک لفعل وصفات الحق ووصفه وفعله

وبلوغ السالک الوجود الحق بعد فنائه. (المصدر نفسه، ج١: ٢٤١).

١. حوار البلبل والزهرة (الغزل ٤٥، الجزء ١)

نظراً إلى البيت الذی یسبق هذا الحوار فهو یشکل تداعیاً بالنسبة لمولوی من خلال التقارن بین "الأشـجار" و "الثمالة":«**تثمل العیون من ثمالة عینه، کما ترقص الأشجار أمام ریح الصبا**»؛ وذلک لأن العاشق الثمل لا یتقی التضحیة بروحه. ونتیجة الحکایة الرمزیة تتمثل فی البیت التالی: «**أیقن أن خرم إبرة العشـق ضیق وإذا کان رأس الخیط اثنین فلن یدخل فیه؛ فالعشق لا یقبل الازدواجیة.**»

٢. حوار الکبریت والنار (الغزل ٢٥٠، الجزء ١)

یتداعی هذا الحوار للشاعر تمثیلاً للأبیات الأربعة الأولی قبله وهو عبارة عن حکایة رمزیـة مرتبطة بتلک الأبیات: «لقد وقفت بین یدیـک فافتح لی الباب فإغلاق الباب لا یشـیر إلی الرضا عنی وبالنسـبة لک هنالک باب داخل کل ذرة ولکن إذا لم تفتح ذلک الباب فسـوف یبقی مخفیاً. أنت فالق الصباح ورب الفلق ولذلک افتح لی الباب وأدخلنی. لا! لسـت أنا مـن یقف خلف الباب، إنه أنت. فافتح الباب وأدخل نفسـک إذن.» «إن الکبریت الذی یفنی نفسـه فی وجود النار تمثیل لوضع العاشـق الذی یقف علـی الباب وینتظر الدخول. ویشـیر مولانا فـی هذا التمثیل إلی أن العاشـق ورغم اختـلاف صورته عن صورة المعشـوق إلا أن هنالک اتحاداً معنویـاً بینهما ولولا هذا الاتحاد لما کان العشـق بینهما حقیقیاً. وکما أن العشـق الحقیقـی موجود بین الکبریت والنار فإن صورة العاشق والمعشوق تمحی فی اتحادهما ولا یبقی شیء سوی النار التی تمثل العشق فی الواقع.» (زرین‌کوب، ١٩٨٩م: ٧٧٥)

٣. حوار ابراهیم الخلیل والنار (الغزل ١١٨٦، الجزء ٣)

نتیجة هذه الحکایة الرمزیة تظهر قبل التمثیل. یتحدث مولوی هنا عن الإرشـاد مثل المجنون الذی أفنی وجوده فی سبیل العشق وبلغ مرتبة الفناء: «کل طریق یستدعی وجود مرشد ولا یمکن لأحد لغیر المجنون أن یکون مرشداً علی طریق العشق. إذا کان المجنون علی قید الحیاة فأخبره أن یأتی ویتعلم منی الجنون النادر. وأنت إذا کنت ترید أن تصبح مجنونـاً فاجعل صورتی علـی کأس خمرک.» تمثل هذه الحکایة الرمزیة مرتبة الإنسـان

الكامل الــذى بلغ مرتبة الفقر والفناء. وابراهيم الخليل إنســان كامل ومظهر لأسماء الله وصفاته ولذلك لا يمكن للظواهر الطبيعية كالنار والحوادث أن تسبب الأذى له.

٤. حكاية الثعلب والأسد (الغزل ٨٨٧، الجزء ٢)

فى هذه القصة يستغل الثعلب غفلة الأســد ويســرق منه الإلية. تمثل هذه الحكاية مقدمة للأبيات التى تليها: «يقال بأن الذئب أكل يوســف بن يعقوب؛ [ولكن الأمر ليس كذلك] لأن أســد السماء (برج الأســد) بذاته لا يتجرأ على رفع مخالبه عليه.» ويقصد مولوى أن الأســد قد تغافل عمداً كما يتغاضى الله ســبحانه وتعــالى عن ذنوب بعض البشر. وتضم هذه الحكاية فكرة كلامية وهى أن الذنوب تغفر ولكن بإذن من الله تعالى. مولوى من الأشاعرة وهم يعتقدون بأن الله يخلق الفعل فى اللحظة التى يقرر فيها العبد القيــام به؛ وإلا فيجــب علينا أن نعتقد بوجود إلهين خالقين وهذا مناف للتوحيد. ويؤكد مولــوى على أن الله ســبحانه وتعالى يحمى قلوبنا من القيام بالأفعال الســيئة: «يحرس الإلهام الإلهى قلوبنا فى كل لحظة، فكيف يمكن للشــيطان الحســود أن يتصرف بها؟ إن الله قادر على كل شــىء فلا تخدعه: فكل من يزرع حبة قمح فى سبيل الله تعالى يحصد القمح وكل من يقوم بالخير يكافئه الله على قدر الخير الذى قام به.»

٥. حوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣)

تتداعــى هذه الحكاية الرمزية لمولوى من خلال البيت الذى يســبقها وهى تمثيل لما قبلها من الأبيات: «طوبى لسحر وجهه شمسنا! وما أسعد الليلة التى يحرس فيها قلوبنا!» ويقول الشــاعر فى الأبيات الثلاثة السابقة: «الأمس منافس لثمالتى، فقد منحنى كأس الخمر: وأنا أشــرب من تلك الكأس رغماً عنى، لأننى لا أجعل النفس الضعيفة نداً لى ومائدتى مضطربة من تلك الذبابة وأنا لا أحتاط فأهتك ستر الحياء لأن إرادتى فى يد الخمر.» ويبين مولوى هنا لقاءه مع العشــق ولذلك يرى بأن العشق عندما يوصى بأكل الكباب فى البداية فهو أســير الثمالة ولا يرغب بأن يجعل النفس منافســة له، ويطلب من طبيب العشــق الخمر [لكى ينسى النفس]. «والثمالة هى الحالة التى تمنع العقل من التحكم بالأفعال البشرية وترافقها غفلة مقترنة بطرب ونشاط وخمول فى الأعضاء دون مرض أو علة ناتجة عن تناول الخمر والمشــروبات الأخرى.» (كى‌منش، ج٢، ١٩٨٧م:

٦١٢) وهــذه الحكايــة تمثيل للقاء الحبيب؛ حيث يفزع الشــاعر من أن يموت، فلا يقدر ثانية على شرح اللقاء ويقول فى البيتين الذين يأتيان بعد الحكاية: «اصمت أيها السقا يا من يحمل فرس حياته ماء الحياة، وانزع الجرس عن فرســك [لكى لا يعرف الجميع بقدومه] وماء الحياة لا يصل إلى أى كان بسبب شرفک وكبريائک ولذلک فإنه مستتر فى الظلام.»

٦. حوار التفاح والرمان (الغزل ١٢٩٨، ج٣)

جاءت هذه الحكاية الرمزية ضمن غزل مطلعه: «اليوم يوم الفرح والعام عام المزاح واللعــب؛ حالنــا جيدة فلتكن حال البســتان كذلک!» الأبيــات الأولى لهذا الغزل فى وصف الربيع والبستان وتناســباً معها ذكر حوار التفاح والرمان ضمنها. يطلب الرمان من التفاح قبلة لكن التفاح يرفض. هذه الحكاية الرمزية عبارة عن بيت واحد والبيت التالــى له يمثل النتيجة: «**لا يمكن شــراء القبلة إلا بالروح شــرط ألا تكــون منبثقة عن قوة التفكير والعقل.**» وتمثل هذه الحكاية الرمزية المبدأ الصوفى الذى يقول بأن بلوغ الوصال يستدعى أن يكون المرء مؤهلاً من خلال تزكية النفس.

٧. حوار الزهرة والبلبل (٢) (الغزل ١٩٩١، ج٤)

هذه الحكاية الرمزية تمثيل لحالة الشــاعر فى البيتين التاســع والعاشــر من الغزل: «**عندمــا تمنحنى الخمر فلا تتوقع منــى التقيد بالأدب؛ والثمالة ليس له حد فى الشــرع، فلا ترســم لى حدوداً. إن الأدب وقلة الأدب ليســت من صلاحياتى؛ فمــاذا أفعل عندما يجرنى العشــق كالناقة بحبل الثمالة.**» يبين الشاعر فى هذه الأبيات بأن لا يتحكم بالثمالة لكى يراعــى الأدب فى حضور الحبيــب؛ مثل البلبل الذى يطلب قبلة مــن الزهرة وعندما يواجــه بالرفض لا يراعى حــدود الأدب ويهدد الزهرة بالفضيحــة. تمثل هذه الحكاية حالة الثمالة والبلبل الذى دخل هذه الحالة هنا فقد زمام الأمور ونسى مراعاة الأدب فى حضور الحبيب.

٨. حكاية الرجل والقمر (الغزل ١٣٣٧، ج٣)

هــذه الحكاية الرمزية تمثيل للبيت الذى يســبقها: «**أيها القلب! عندما ترى نفســک معوجاً فى المرآة، فأنت لا بد معوج وليس المرآة، فأصلح نفســک أولاً؛**» والبيت الذى يليها:

«أيها الحبيب! سعادتک فی ترک أمنيتک لكنک تبحثين عنها فی عالم الإثبات؛ فابحثی عن السعادة فی المكان الذی بعثت منه فمشكلتک لا تحل بهذا الشكل.» إن حالة الشخص الذی يبحث عن القمر فی البئر تمثيل لـ: ١. الشخص الذی يری نفسه معوجاً فی المرآة ويعتبرها مقصرة. ٢.الشخص الذی يعتبر سعادته كامنة فی إثبات الصفات البشرية. ثم يذكر الشاعر تمثيلين آخرين للتأكيد والإثبات: **«أنت كالبطة التی تبحث عن النجمة فی الماء بسبب عجلتها ومثل الشخص الذی يفصد عرق كاحله لتتحسن قدمه!»** والتمثيلان يشيران إلی الأعمال الخاطئة والمعكوسة؛ لأن النجمة فی السماء وليست فی الماء وفصد عرق الكاحل لا ينفع القدم. «يتطرق الشاعر فی هذه الحكاية إلی مفهوم النفی الصوفی المقابل للإثبات بمعنی المحو. والمحو هو إزالة ما كتب ولدی المتصوفين يعنی نفی الصفات البشرية وإزالة أعراض الحدوث عن النفس ويقابله الإثبات.» (كی‌منش، ج ٢، ١٩٨٧م: ٨٢٤)

٩. حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، ج٥)

تأتی هذه الحكاية فی الأبيات الأخيرة لهذا الغزل وهی استمرار للأبيات التی تسبقها من حيث الموضوع: **«يا أيها الذی حيرت الجميع فغدت أشعة الشمس تفتش عنک! لتكن عين السوء بعيدة عن حسناک! لتكن آلاف الأرواح فداء لک!...»** تمثل هذه الحكاية المرحلة السادسة من مراحل التصوف وهو التوكّل والتسليم. والتسليم عبارة عن استقبال القضاء والتسليم بالقدرة الإلهية. ويری المتصوفون أن التوكل عبارة عن ثلاث درجات تتضمن التوكل والتسليم والتفويض. «فالتوكّل هو البداية والتسليم هو الواسطة والتفويض هو النهاية.» (الرسالة القشيرية، ٢٠٠٨م: ٣١٢)

١٠. حوار الشجرة والريح (الغزل ٣٠٢٢، ج٦)

إن هبوب رياح الربيع علی الشجرة تمثيل لإرسال الخمر الثمين وشراب الصحة من قبل المعشوق والذی عبر عنه الشاعر فی الأبيات السابقة للحكاية: **«أرسل لنا خمر الصحة من خمورک الثمينة، لأنک أنت من استخرجها. سألت المعشوق فأجابنی بخمر معتق وقال: تعال وخذ هذا الخمر، لتسعد إذا كنت حزيناً وتحيا إذا كنت ميتاً.»** تشير هذه الحكاية الرمزية إلی الفكرة القائلة بأنه ورغم أهواء النفوس فإن لطف الخالق الحق يستوعب

هذا العالم. فمن الممكن ألا يعثر العبد على معشـوقه ويعمد إلى الشـكوى، لكن الحق سـبحانه لا يوقف لطفه ورحمته عن العالم مطلقاً. ويبين مولوى (فى الغزل ٢٦٦٦، ج٦) هذا المعنى قائلاً: «إن أغصان الشـجرة لا تتحرک عن قصد بل بسبب الريح. أيها الغصن! لا تتملص من الريح، ألا تعرف بأن قوتک مستمدة منها؟ إن هذه الريح تسعى لأجلک بمائة حيلة ولكنک لا تشـكرها أبداً. وفى نهاية كل عمل، تحصل على مـرادک منها، وهى تمنح الثمالة والصحوة (أى الداء والدواء).»

١١. حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، ج٦)

فـى هذه الحكاية يقف قبيح أمام المرآة ويسـألها: كيف حالک؟ فتجيب المرآة: إننى متألقـة كالمصباح فلا داعى بک لتسـأل عن حالى (ويظهر وجهـک القبيح فى). فيقول القبيح كان قصدى من السؤال العكس وكنت أريد أن تسألى أنت عن حالى (لعل شعاعاً منـک يصيبنى فأصبح جميلاً). ونتيجة الحـوار فى البيت الأخير حيث يقول القبيح لعل سؤالى عن أحوالک يبعث الفرح فى قلبى. تمثل هذه الحكاية الأبيات التى تسبقها: «من يسـأل الشـمس كيف تسيرين؟ من يسـأل حديقة الزهور كيف حالک؟ يسألون المريض عن ألمه ولا يسـألون السليم عن حاله.» تمثل هذه الحكاية حاجة العباد وفقرهم وعدم حاجة الخالق.

١٢. حوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، ج٧)

يذهب الشـاعر فى هذا الحوار إلى حديقة الزهور ويسـأل الزهرة من أين لک هذه الرائحة الزكية؟ فتجيبه إن كنت تتمتع بنقاء القلب فشـمنى وعندها ستعرف. وتنقل بعد هـذه الحكاية «قصة المجنون والعثـور على قبر ليلى عن طريق الرائحة» كاسـتمرار للحكاية الرمزية وتمثيل للعثورعلى شخص ما عن طريق البصيرة.

يتطرق الشـاعر فى هذين التمثيلـين إلى ضرورة البحث البليغ للعثورعلى الشـيخ الهادى الذى يعرف السـبيل والاعتماد على الشـهود والطهارة الباطنية. ويرى مولانا أن السـالک لا بد له من الاعتماد على الشـيخ فى سلوكه لهذا الطريق الخطير والملىء بالآفات ويقول مصرحاً فى مثنوى (١/٢٩٤٨): «اسـتعن بالشيخ لأن هذا السـفر ملىء بالآفات والأخطار والمخاوف دونه.»

النتيجة

ومن الجوانب الفنية التى تتميز بها أعمال مولوى فى غزليات شمس، الاستفادة من التمثيل الروائى؛ ومن بين أعمال التمثيل الروائى هنالک ١٦ حكاية رمزية تقسم إلى نوعين من حيث البناء والصورة: ١. الحكايات الرمزية ذات الإطار القصصى (٦ حكايات)؛ ٢. الحكايات الرمزية ذات الإطار الحوارى (١٠ حكايات). ويتميز هذا النوع من القصص بحكبة ومصدر وبناء واحد من حيث المعالجة، أما البساطة والإيجاز فهى من خصائصها البارزة. تتميز حكايات حوار أنا ولطف المعشوق (الغزل ٢٢٢٣، الجزء ٥)، حوار القبيح والمرآة (الغزل ٣٠٧٧، الجزء ٦) وحوار أنا والزهرة (الغزل ٣١٢٠، الجزء ٧) بوجود ثلاثة أفعال لغوية؛ أما حكاية المنزل وصاحب المنزل (الغزل ١١٣٤، الجزء ٣) فهى تحتوى على أربعة أحداث وأفعال لغوية وحوار أنا والعشق (الغزل ١٢٠٥، الجزء ٣) يحتوى على خمسة أحداث وأفعال لغوية وحوار الزهرة والبلبل (الغزل ١٩٩١، الجزء ٤) يحتوى على سبعة أحداث وأفعال لغوية؛ أما بقية الحكايات الرمزية وتبلغ ١٠ حكايات فتحتوى على حدثين. ثلاثة عشر حكاية من الحكايات المذكورة تتميز بوجهة نظر خارجية وثلاثة منها بوجهة نظر داخلية. فى أكثر الحكايات، عنصر الزمان والمكان مبهم وإذا أشير إلى الزمان فبكلمات مثل: فى ذلک اليوم أو الضحى أو غيرها. ويتميز أسلوب مولوى بالسخرية اللفظية والسقراطية فى تسعة من الحكايات واثنتان منها ذات وضعية ساخرة وخمسة تتميز بالجدية.

تحتوى أربعة من الحكايات الرمزية فى غزليات مولوى على تمثيل أخلاقى – عرفانى وموضوعها يتمثل فى مراعاة الأدب (القرد والأسود) والدعوة إلى الصبر والتسليم (القنفذ والأفعى) والتوبة والورع (صاحب المنزل والمنزل) وذم الجشع (الثعلب والذئب). عشرة من الحكايات تمثيل لمفاهيم العرفان النظرية واثنتان منها تمثيل للأفكار الكلامية: فثلاثة منها تمثل الفناء والاتحاد: حوار البلبل والزهرة، الكبريت والنار وابراهيم الخليل والنار. حوار أنا والعشق تمثيل لمشاهدة الحبيب ولقائه وحوار البلبل والزهرة (٢) تمثيل للثمالة وحوار التفاح والرمان تمثيل لضرورة تزكية النفس لاستحقاق الوصال وحكاية الرجل والقمر تمثيل لمفهوم النفى العرفانى وحوار أنا ولطف المعشوق تمثيل للتوكل والتسليم وحوار القبيح

والمرآة تمثيل للفقر، وحوار أنا والزهرة تمثيل للاستعانة بالتمييز القلبي وضرورة الاستعانة بالشـيخ على طريق التصوف. حكاية الثعلب والأسـد (٨٨٧) تمثيل لنظرية الكسب، أما حوار الشجرة والريح (٣٠٢٢) فهو عبارة عن تمثيل لقاعدة اللطف.

المصادر الفارسية

آسـابركر، آرتور. ٢٠٠١م. فرهنگ عاميانه ورسـانه وزندگى روزمره. ترجمة: محمدرضا ليراوى. الطبعة الأولى. طهران: لانا.

أخوت، أحمد. ١٩٩٢م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولى. أصفهان: انتشارات فردا.

پورنامداريان، تقى. ٢٠٠٧م. رمز و داستان‌هاى رمزى در ادب فارسى. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات علمى وفرهنگى.

تودوروف، تزوتان. ٢٠٠٦م. نظريه ادبيات. ترجمة: عاطفة طاهايى. طهران: اختران.

جوادى، حسن. ٢٠٠٥م. تاريخ طنز در ادبيات فارسى. الطبعة الأولى. طهران: كاروان.

رضوانيان، قدسيه. ٢٠١٠م. ساختار داستانى حكايت‌هاى عرفانى. الطبعة الأولى. طهران: سخن.

ريد، يان. ٢٠١٠م. داستان كوتاه. ترجمة: فرزانه طاهرى. الطبعة الرابعة. طهران: مركز.

زرين كوب، عبد الحسين. ١٩٨٩م. سرنى. الطبعة الثالثة. طهران: علمى.

فارستر، إدوارد مورغان. ١٩٧٣م. جنبه‌هاى رمان. ترجمة: ابراهيم يونسى. طهران: أمير كبير.

قشـيرى، عبد الكريم بن هوازن. ٢٠١٠م. رسـاله قشيريه. ترجمة: أبوعلى حسن بن أحمد عثمانى. تصحيح واسـتدراك بديع الزمان فروزانفر. شرح أستاد فروزانفر ومآخذ ابيات عربى: الدكتور أحمد مهدوى دامغانى. تحرير: إيرج بهرامى. الطبعة الأولى. طهران: زوار.

كيمنش، عباس. ١٩٨٧. پرتو عرفان، شرح المصطلحات العرفانية فى كليات شمس. الطبعة الأولى. طهران: سعدى.

مولـوى، جلال الدين محمد. ١٩٩٩م. ديـوان كبير (غزليات شمس تبريزى). بتصحيح بديع الزمان فروزانفر. الطبعة الرابعة. طهران: أمير كبير.

مير صادقى، جمال. ٢٠٠٧م. ادبيات داستانى. الطبعة الخامسة. طهران: سخن.

هلال، محمد غنيمى. ١٩٩٤م. ادبيات تطبيقى. ترجمة: سـيد مرتضى آية الله زاده شيرازى. طهران: أمير كبير.

المقالات الفارسية

جمال زاده، سـيد محمدعلى. مـارس ومايو ١٩٧٣م. الحكاية الرمزية فى الأدب الفارسـى. مجلة كوهر. العدد ٣ و ٤. ٢٦٦-٢٧٢.

عزبدفترى، بهروز. خريف وشتاء ۱۹۹۳م. تحليل الحكاية الرمزية من وجهة نظر ل.س فيغوتسكى. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية فى تبريز. الأعداد ١٤٨ و ١٤٩. ٧٠-١٠٢.

معاذ اللهى، پروانه ومريم سعيدى. ۲۰۰۹م. دراسة مطابقة للتمثيل فى الإنكليزية والفارسية. دراسة كتاب منطق الطير للعطار وسير وسلوک الزائر لجان بانی ین. الأدب المقارن. السنة الثالثة. العدد ۱۱. ۲۵۱- ۲۳۵.

المصادر العربية

الأبانی، محمّد ناصر الدّين. ۱۹۹۸م. صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير). أشرف على طبعه: زهير الشاويش. الطبعة الثالثة. بيروت- دمشق: المكتب الإسلامی.

المراد، مصطفى. ۲۰۰۲م. معجزات الرسول. طبعة الأولى. مصر- القاهرة: دار الفجر للتراث.

النيسابوری الميدانی، احمد بن محمّد . ۲۰۰۳ م. مجمع الأمثال. حققه وفصله وعلق حواشيه: محمّد محيى الدين عبد الحميد. بيروت- صيدا: المكتبة العصرية.

الهاشمى، أحمد. ۱۹۹۹م. جواهر الأدب فى أدبيات وإنشاء لغة العرب. الطبعة الأولى. بيروت: دار احياء التراث العربى.

المصادر الإنكليزية

Cudden.J.A, A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books, England, London .1979 -

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٨٧ ـ ٥٩

صورة الخليفة فی شعر الأخطل

محمد دوابشة*

الملخص

يرمی هذا البحث إلی إبراز صورة الخليفة الأموی فی شعر الأخطل التغلبی– شاعر الأمويين– ويركز علی إبراز هذه الصورة بأبعادها كافة، التی أظهرها فی شعره وكررها بشكل لافت للنظر، فقد جاءت صورة الخليفة فی شعر الأخطل من خلال ثلاث صور:

الصورة الدينية.

الصورة السياسية.

الصورة التقليدية.

جاءت الصورة العامة التی قدمها الأخطل للخليفة ذات طابع دينی ممزوج بطابع سياسی، من خلال بعض الحجج التی تحاول باطلا وعبثا إثبات حق الأمويين فی الخلافة، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفی التحليلی فی هذا البحث لكونه أقرب المناهج لدراسة هذا الموضوع، كما استعان البحث أحيانا بالتاريخ لجلاء بعض الأحداث وتجلية الجو الذی قيل فيه النص.

الكلمات الدليلية: الصورة، الخليفة، الأخطل، الأموی.

---

*. أستاذ مشارک بالجامعة العربية الأمريكية، فلسطين. Mdawabsheh@aauj.edu
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٥/١٩

المقدمة

«الأخطل هو أبو مالک غياث بن غوث بن الصلت بن الطارقة، ويقال سيحان بن عمرو بن الفدوکس بن عمرو بن مالک جشم بن بکر بن حبيب بن عمر بن عنم بن تغلب.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٤١٧/٨)، «وهو نصرانی من أهل الجزيرة بالعراق، وهو فی الطبقة الأولی من الشعراء الإسلاميين مع جرير والفرزدق عند ابن سلام.» (ابن سلام، ١٩٨٢م: ٢٥٠) «وشعره يشبه شعر النابغة الذبيانی فی ما ذکر أبو عبيدة لصحة شعره.» (ابن قتيبة، ١٩٦٤: ١٨٩)

«ولا يعرف متی ولد بالضبط، والراجح أنه ولد حول سنة ٢٠ للهجرة، وکانت ولادته فی الحيرة کما يذکر صاحب الأغانی.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٢٨٢/٨) «والنصوص المتصلة بنشأة الأخطل قليلة حتی عند الأصفهانی. ونلاحظ تناقضاً حول شخصية الأخطل الدينية عند الأصفهانی، فمرة يصفه بأنه کثير الوقوع فی أعراض الناس.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٤١٧/٨)، «ومرة يصفه بأنه کان باراً بالکنيسة.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٣١٠/٨_٣١٣)، وأری أن الأخطل لم يکن بارا بالکنيسة، فوالده تزوج علی أمه، وهذا ممنوع فی الديانة المسيحية– إلا لأسباب معينة – وبالتالی لم ينشأ الأخطل نشأة دينية فی بيته، إضافة إلی مبالغته فی شرب الخمرة. «وکذلک وصفه أحد القساوسة بأنه فاسق ويشتم أعراض الناس، وسجن بسبب لسانه.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٤٣٧/٨)، وأری أنه لم يأخذ نصرانيته مأخذ الجد بفکر وثقة، ولکنه فطر عليها، وجری فيها مجری التقليد لما عليه قبيلته تغلب. «وهو شاعر الأمويين بلا منازع وعصر عبد الملک يعد العصر الذهبی للأخطل، فقد نزل منه منزلة الشاعر الرسمی للدولة، آثره علی جميع معاصريه من الشعراء.» (ضيف، ١٩٦٣م: ٢٦٢)

أما علاقته بالأمويين فقد بدأت بحادثة بعد انتهاء وقعة صفين، إذ شبب عبد الرحمن بن حسان برملة بنت معاوية، فغضب أخوها يزيد وشکا الأمر لأبيه، فبحث عن شاعر من أنصار بنی أمية للرد علی شاعر الأنصار، فلم يجد إلا کعب بن جعيل التغلبی، ولکنه کان قد دخل الإسلام ويخشی هجاء المسلمين، فقال ليزيد أَوَ أَدُلُّکَ علی غلام منا نصرانی لايبالی أن يهجوهم، کأن لسانه لسان ثور، فدله علی الأخطل، فقال فی هجاء

الأنصار قصيدة، ومنها:

ذَهَبَتْ قُرَيشٌ بِالمَكَارِمِ وَالعُلَى   وَاللؤمُ تَحْتَ عَمَائِمِ الأَنْصَارِ
فَذَرُوا المَكَارِمَ لَسْتُمُ مِن أَهْلِهَا   وَخُذُوا مَسَاحِيكُم بَنِي النَّجَارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٨٣-٤٨٤)

كانت هذه الحادثة بداية علاقة الأخطل بالأمويين وفتحت له بابا واسعا ولج منه إلى قصور بنى أمية، حتى أصبح شاعرهم الخاص، وكانت الباب الواسع الذى دخل منه إلى البلاط الأموى. بينما خفت نجمه فى عهد الوليد بن عبد الملك، إذ قرب شاعراً مسلماً آخر، وهو عَدِىّ بن الرِّقاع العَامِلِىّ، فى حين أصبح قريبا من يزيد؛ لأن يزيد كان يقرض الشعر ويقدر الشعراء، وكان شابا مندفعا مثل الأخطل، فوجد عنده صدى لشخصه، فقربه ونادمه، وصار له صديقاً، فكان مطيعاً ليزيد، وكان الأخطل يعنى بالحفاظ على هذه العلاقة التى تؤمن له الشهرة التى كان يحلم بها «ومن حينئذ أصبح الأخطل شاعر بنى أمية يعيش فى بلاطهم وفى ظلالهم، وقد اتخذه يزيد نديماً له، فكان يرافقه ويلازمه حتى فى الحج إلى البيت الحرام.» (الأصفهانى، د.ت: ٣٠١/٨).

وكان من فضل هذه الصلة على الأخطل أن رحب به أمراء الأمويين وولاتهم، وفتحوا له أبواب قصورهم، فوفد إليهم مادحاً مستثيباً، وأنتج فى صلته بهم إنتاجاً غزيراً، فاتصل ببشر بن مروان، وكاتبه عكرمة بن ربعى الفياض، واتصل بخالد بن أسيد وعبد الله بن سعيد بن العاص، واتصل بهشام بن عبد الملك والوليد بن عبد الملك وأبى بكر عبد العزيز بن مروان، وكذلك اتصل برجلين من رجال البيت السفيانى: هما عبد الله بن معاوية وخالد بن يزيد، ولكنه كان فى عهد عبد الملك كثير النشاط غزير الإنتاج، علما أننا لا نظفر من شعره فى عبد الملك بغير قصائد ثلاث (ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٩، ١٩٢، ٤٠٤) وبغير تلك الأبيات المتفرقة التى كان يلقيها بين يديه.

«ولما تطورت الظروف بعد وفاة يزيد، ودعا ابن الزبير لنفسه بالخلافة، انضمَّت تغلب إلى صفوف مروان بن الحكم ثم ابنه عبد الملك، حتى إذا اجتمعت الأمة على الأخير بزغ نجم الأخطل فى بلاطه على الرغم من نصرانيته، فكان يَجىء وعليه جُبَّة خزٍّ وحِرزُ خَزٍّ، فى عنقه سلسلة ذهب، فيها صليب ذهب، تنفض لحيته خمراً، حتى يدخل

علـى عبد الملک بن مروان بغير إذن.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٢٩٩/٨)، ولکن الأخطل أُبعـد کما أُبعدت معه تغلب فی عهد الوليد بن عبد الملک، «ومن يرجع إلی مدائحه فی الوليد يجدها ضعيفه فاترة، ليس فيها روح ولا ما يشـبه الروح، إنما فيها ألوان خفيفة من الحزن لإبعاد الوليد له عن القصر ولمعاملته القاسـية للمسيحيين.» (ضيف، ١٩٧٧م: ١٤١) والراجح أنه توفی سـنة ٩٢ وسنتناول الصورة التی رسمها الأخطل للخليفة من زواياها المختلفة، يأتی فی مقدمتها الصورة الدينية فالسياسية ثم الصورة التقليدية.

الصورة الدينية

ظل الأمويون يتطلعون إلی الخلافة والرياسـة فنسـبهم يرقی بهم إلی أمية بن عبد شمس، وهو يعادل فی الرفعة عمه هاشـم بن عبد مناف، وبما أن الخلافة جاءت من بنی هاشم، بقی بنو أمية يتطلعون إليها، إلی أن جاءت خلافة عثمان فاستبشروا بها، عندها رأوا أن السـيادة عادت لهم، جاء هذا علی لسان هشـام بن المغيرة فی قوله «تنازعنا نحن وبنی عبد مناف الشـرف أطعموا فأطعمنا وحملوا فحملنا وأعطوا فأعطينا حتی إذا تحاذينا علی الرکب وکنا کفرسی رهان، قالوا : منا نبی يأتيه الوحی من السماء، فمتی ندرک مثل هذا.» (العشماوی،١٩٩٦م: ١٥٠) لذلک کان الأمويون يفتقرون إلی الجانب الروحی أمام الناس، وبما أنهم يمتلکون السلطان وزمام الحکم فقد التف حولهم الشعراء لا قناعة بهم، وإنما خوفا أو طمعا.

«واللافت للنظر أن نری شـاعراً نصرانياً يرسـم صورة إسـلامية لخليفة يخالفه فی العقيدة والفکر، ولکنه کان حريصاً علی رسمها ضمن الإطار الإسـلامی، وإن لم يدخل ضمن هذا الإطار، علما أن الخليفة عبد الملک عرض عليه الدخول فی الإسلام، ولکنه ذکر أن الخمرة هی التی تمنعه من الدخول فيه.» (الأصفهانی، ١٩٩٧م: ٨ / ٢٩٠)

حاول الأخطل الترکيز علی الصورة الدينية والاحتجاج بها أمام أحزاب المعارضه، ولکن الدلائل والحجج عنده کانت أضعف، کالتی نجدها فی شـعر الشـيعة مثلاً، فراح الأخطل يشـيد بأن الله اختار بنی أمية وآزرهم، وراح يصفهم بأنهم حراس علی الدين وبأنهم أفضل قريش، وهذه دعوی أقرب إلی الخطابة والدعاية منها إلی الشعر وأساليبه،

كقوله فى عبدالملك:

أَحيَا الإِلَـهُ لَنَا الإِمَـامَ فَإِنَّهُ   خَـيْرُ البَرِيَّـةِ لِلذُّنُـوبِ غَفُـورُ
نُورٌ أَضَاءَ لَنَا البِلادَ وَقَد دَجَتْ   ظُلَـمٌ تَـكَادُ بِهَـا الهُـدَاةُ تَجُورُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٠٤)

وأراهـا مبالغة ممجوجة، يرفضها الضمير المسـلم، وتأباها المبالغة المسـتملحة فى الشـعر، ولعل السـبب فى ذلك يرجع إلى أن بنى أمية لم يقيموا سـلطانهم على أساس دينى يسـتمدون منه حقهم فى الحكم، «وربما لأن خلفاء بنى أمية باستثناء عمر بن عبد العزيز منحوا الشـؤون السياسـية والحربية والإدارية الهم الأكبر.» (الحوفى، ١٩٧٥م: ١٧٧) والملاحظ على شـعر الأخطل خلال حديثه عن خلفاء الأمويين، أنه دائما يذكر السـامع أن الله اختصهم بالخلافة، ونرى ذلك مقرونا بالكرم والسـخاء فى تقريرية لا تحتاج إلى شرح وتفصيل، ولكن كلامه ينقصه الدليل الدينى والعقلى والتاريخى، يقول:

وَقَـد جَعَـلَ اللهُ الخِلافَـةَ فِيْكُـمُ   لأَبْيَـضَ لا عَارِى الخِوَانِ وَلا جَدْبُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٧)

ولكن الأخطل ركـز على رصانة اللفظ وجزالته، وبخاصة فى قصيدة "خف القطين" التى تعد واسطة العقد فى شعره بالنسبة لعبد الملك خاصة والأمويين عامة. فهل الصورة التـى رسمها الأخطل لعبدالملك كانت صورة نابعة مـن قناعة الأخطل بها من جوانبها كافة: النفسـية والدينية والسياسية، وهل هذا الخليفة هو القادر على منح رعيته العدل ومعاملتهم بالتقوى كما يزعم الأخطل؟ هل هذه الثلة -الأمويون- كانوا يسـتحقون أن يكونوا ساسة الناس؟ ولماذا لجأ لهم الأخطل وراح يحطب فى حبالهم دون غيرهم؟

مهما قلنا فى صدق الشـاعر، أو محاكاة شـعره للواقع، فإننا ينبغى أن نتذكر أن ثمة فرق بين العالم الشعرى والعالم الواقعى، فهما يتشابهان ولكنهما لا يتطابقان، لذلك يمكن ملاحظة أن هذه الشخصيات، شخصيات مفارقه للواقع، تغادر جذرها الإنسانى لتحلق فى فضاء المثال المنشود، الذى يسعى إليه الفن عموما والشعر خصوصا، لذلك لا نكاد نحظى- فى ديوان الشعر العربى- على ضخامته - بصورة واقعية لرجل أو امرأة، بل لا نصادف إلا المرأة المثال، والرجل المثال؛ «لأن الفن يسـتمد جذوره من الحياة ويضيف

إليها نفسه، وبه يصحح الإنسان الطبيعة ويكملها، كما يقول أرسطو، إنه- أى الفن- يبحث دائماً عن المثل الأعلى، لا يحاكى الطبيعة كما هى عليه، بل يتجاوزها.» (رومية، ١٩٧٩م: ٣٢)

لقد ابتدع الشاعر المعانى التى توحى بعظمة الممدوح فى ذهن المتلقى، لذا لجأ لهذه الصورة وركز على هذا الجانب منها، ثم قرنها بالمعانى الدينية والبراهين الشرعية؛ لانعدام البراهين المقنعة على دعوى بنى أمية فى أحقيتهم بالخلافة. وأصبحت هذه الأفكار التى ركز عليها الأخطل كأنها دستور للسلطة الأموية بشكل عام وللخليفة بشكل خاص، فحاول الشاعر بكل الوسائل الفنية إبراز القدرة على التصوير والإقناع؛ لإثبات الصورة الدينية والمظهر الدينى للخليفة؛ لأنه يفتقر إليهما على أرض الواقع، فهو لا يستحق الخلافة وهو ليس أهل لها، بل وصل إليها بالحيلة والخداع والظلم والقتل، فلذلك لجأ الأخطل إلى مثل هذه الأساليب العاطفية، يقول فى عبد الملك:

الخَائِضِ الغَمْرَ والمَيْمُونِ طَائِرُهُ   خَلِيفَةِ اللهِ يُسْتَسْقَى بِهِ المَطَرُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٧٦)

لم يقدم الأخطل أدواته عند حدود التشبيه الجيد أو التصوير الجيد، وإنما تخطّى ذلك إلى النحت الجيد، حين تعامل مع واقعه المحسوس، لم يقدمه كما هو، بل تجاوزه، وخرج منه بواقع صلب، وبذلك جاء بواقعية أشد وبصورة أكثر إشراقا. ويمد الأخطل شخصية عبد الملك بطاقة جديدة، ويحلق بها فى فضاء نصى، يرتكز على الآية التى تقول ﴿يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله وأولى الأمر منكم﴾ (سورة النساء: ٥٩)، والطاعة هنا، تعنى عند الأمويين، الإقرار والتثبيت لفكرة الجبرية التى تبناها الحزب الأموى، وطفق يوطد لها فى محاولة لإخماد الرأى العام حول الأسرة الأموية، فقدم الخليفة بصفات خاصة من خلال الحشد الآلى التجريدى الذى جاء به الأخطل، فقد رسم الصورة مستعيناً بالكناية القريبة اللطيفة "يستسقى بسنته" و"يستسقى به المطر" كما أنه يَخلص إلى نوع من المعارضة والمناقضة ليفيد من الغلو، يقول:

أَعِنّى أَمِيرَ المُؤمِنِينَ بِنَائِلٍ   وَحُسْنِ عَطَاءٍ لَيسَ بِالرَّيِّثِ النَّزْرِ
وَأَنْتَ أَمِيرُ المُؤمِنِينَ وَمَا بِنَا   إِلَى صُلْحِ قَيْسٍ يَا بنَ مَروانَ مِن فَقْرِ

فَإِن تكُ قَيْسٌ يَـا بنَ مَروَانَ بَايَعتْ   فَقَـدْ وَهِلَتْ قَيسٌ إِلَيْـكَ مِنَ الذُّعْرِ
إِلَيْـكَ أَمِـيْرَ المُؤمِنِـينَ نَسِـيْرُهَـا   تَخُبُّ المَطَايَـا بِالعَرَانِـيْنِ مِـنْ بَكْرِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٨٩ – ١٩٠)

فشعر الأخطل هو شعر العرض والاعتراض والإبانة والنقاش، يتسم بالنبرة الخطابية الملازمة للانفعال الشعرى من اصطخاب الألفاظ والوزن والقوافى وتداول صيغ "الشرط" فإن تك": والنفى ومابنا– ليس، وهذه الحركة السريعة الحاشدة فى تباين الصيغ تكشف عن الحماس والاحتشاد والانفعال.

وما يلفت النظر فى الأبيات السابقة عدة أمور منها، التكرار، ويشير هذا التكرار إلى أهميتها، وإلى كونها فكرة محورية فى النص، وكذلك تكرار ضمير المخاطب، مفردا أو جمعا، وعلى الرغم من دلالته على حالية الخليفة، لم يلبث الشاعر أن تحدث عن الخليفة بضمير المخاطب، فكأننا أمام فكرة محورية تدور حول أمر واحد لا تتعداه.

وروح التكلف فى هذا الشعر واضحة، كما أن الشاعر أوحى من طرف خفى بأنهم جبابرة، لا يصلح العرب إلا بشدة سطوتهم، ثم إنه لما لم يجد ما يؤيد به دعواهم فى الخلافة، من حق يؤيده الشرع، أو المنطق يقر به العقل، ردها إلى القضاء والقدر.

وكان خلفاء بنى أمية يشعرون بالنقص الشرعى فى أحقيتهم بالخلافة من جانب، وبنفاق الشعراء من جانب آخر، لذا أدرك الخليفة عبد الملك ما فى الشعر من تكلف، وما يفتقر إليه من صدق الانفعال، فلام عبيدالله بن قيس الرقيات بقوله، أتقول لمصعب بن الزبير:

إِنَّمَـا مُصْعَبٌ شِـهَابٌ مِن اللّهِ   تَجَلَّتْ عَـن وَجْهِـهِ الظَّلْمَاءُ

(ديوانه، ١٩٥٦م: ٩١)

وتقول لى:

يَعْتَـدِلُ التَّـاجُ فَـوْقَ مِفْرَقِهِ   عَلَى جَبِـينٍ كَأَنَّـهُ الذَّهَبُ؟!

(ديوانه، ١٩٥٦م: ٥)

لأن الصورة واضحة فى البيتين، صورة روحية دينية مشرقة وأخرى أقرب إلى صور الأعاجم ومفتقرة إلى المعانى الدينية، بينما نجد الصورة المباشرة والمقررة مسبقا فى

قوله:

عَلَى ابنِ أَبِي العَاصِي قُرَيْشٌ تَعَطَّفَتْ لَهُ صُلبُهَا، لَيسَ الوَشَائِظُ كَالصُّلْبِ
وَقَد جَعَلَ اللهُ الخِلافَةَ فِيكُمُ لأَبيَضَ لا عَارِي الخِوَانِ وَلا جَدْبُ
ولَكِن رَآکَ اللهُ مَوضِعَ حَقِّهِ عَلَى رَغْمِ أَعْدَاءٍ وَصَدَّادَةٍ كُذْبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٧)

«إلا أن الأخطل وصل إلى ذروة فنية فی حشد المعانی وابتداع الأطر الحسية لها واستنباط التآويل التی تدرک بها أقصى غاياتها فی الغلو فهو ينهک المعنی، فيما لا يغالی به ولا يدع فيه وجها آخر أو افتراضا. (حاوی، د.ت: ١٣٩)

وهنا تتحول الصورة من الملحمية إلى الخطابية، وتطغى الآراء ووجهات النظر على الصورة، يقول:

قُرُومُ أَبِي العَاصِي غَدَاةَ تَخَمَّطَتْ دِمَشْقُ بِأَشْبَاهِ المُهَنَّأَةِ الجُرْبِ
يَقُودُونَ مَوْجاً مِن أُمَيَّةَ لَمْ يَرِثْ دِيَارَ سُلَيْمٍ بِالحِجَازِ وَلا الهَضْبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٩ – ٥٠)

نلاحظ أن الأخطل تنقل فی المقطعين السابقين متمهلاً، فی غير عجلة أو اندفاع، كما لجأ إلى أسلوب الاستطراد فی معرض التشبيه، فقد يعرض له معنى من المعانی أو صورة من الصور فيشعر بالحاجة إلى التمثيل، فيشبه الصورة بمثلها، وقد يحتويه الموقف فيضل القول فی المشبه به.

ولا ينسى الأخطل فكرة الاختيار، فيشير إلى أن الله اختار الخليفة فی أرضه وبين عباده للدفاع عن دينه، فهو المنصور بإذن الله، على عكس الذين راموا الخلافة وكذبوا على الناس وضللوهم، – وهذا والله زور وبهتان– فهل الذين ذُبحوا بكربلاء كذبوا على الناس؟؟ ألم يسمع الأخطل بما حصل مع نساء آل البيت فی الحجاز والعراق؟؟ ألم يرَ الأخطل كيف دافع الإمام عن الأمة وراح شهيدا من أجلها وكذلک فعل أولاده وأحفاده؟؟ هل هؤلاء كذبوا على الناس؟؟ لا والله، ولكن سياسة تكتيم الأفواه وسياسة الظلم والتجبر والخوف، يضاف إليها مصلحة قبيلة تغلب جعلته يقول مثل هذا الكلام، ويقول أيضا:

شُمْسُ العَدَاوَةِ ، حَتّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلاماً ، إِذَا قَدَرُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٠١)

فلم يعتمد الشاعر على الصورة الجاهزة فى اللغة، وإنما اعتمد على الصورة المخلوقة أو المعاد خلقها، فلم يتعامل مع الحواس التى تحرك اللغة، بل تعامل مع أسلوب السرد العقلى؛ لأن الذى يهمه هو عملية التواصل والتوصيل المباشر للخليفة لذا اعتمد على الذكاء والصنعة المسبقة. فهم يعنفون بمن يخرج عن سلطانهم ويعفّون عمَّن يقع فى أيديهم ويستذل لهم، أى أنهم يعفون عند المقدرة، إذ لا حلم فى العفو من دون ذلك، ويعود الشاعر إلى تعليل انتصارهم وتفوُّقهم، فيرجعه إلى الله، يقول:

أَعْطَاهُم اللهُ جَدّاً يُنْصَرُونَ بِهِ لا جَدَّ إلاّ صَغِيرٌ ، بَعْدُ ، مُحْتَقَرُ

لَمْ يَأْشَرُوا فِيهِ إِذْ كَانُوا مَوَالِيَهُ وَلَو يَكُونُ لِقَومٍ غَيْرِهِم أَشِرُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٠١)

والأخطل لا يقدم الصورة جامدة أو يقدمها نحتا يابسا، وإنما يقدمها من خلال الحركة يساعده فى ذلك الفعل المضارع "ينصرون – يأشروا– يكون". فالفعل ينصرون يقدم للسامع مشهدا جليلا من مشاهد النصر المتلاحقة، فهى تحفر فى ذهن السامع كل ما يرافق الكلمة من معان تدل على الاستقرار، مثل: الأمن والاستقرار والسيطرة والصبر والشجاعة وغيرها.

فكأنه يلمح بذلك أنَّهم الأصلح، مترجّحاً بين الصورة الدينية والسياسية، مازجاً أحداهما بالأخرى، فالتنويه بإيثار الله لهم يمنحهم تفوقا دينياً وسياسياً معاً، إذ الإسلام دينٌ ودولة، ثم إنه عقب على ذلك بنعتهم بالتواضع، أى أن خمرة السُّلطة لم تُسكرهم ولم تبطرهم. «فالأمويون قدجمعوا غاية القوَّة إلى غاية العقل» (حاوى، د.ت: ١٢٣) نجد هنا أن الشاعر يصور الخليفة بصفات قريبة من صفات أئمة الشيعة، كما فى قولة:

أَحْيَا الإِلَهُ لَنَا الإِمَامَ فَإِنَّهُ خَيْرُ البَرِيَّةِ لِلذُّنُوبِ غَفُورُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٠٤)

فكلمة الإمام لم تكن تطلق إلا على الشيعة ولكنه منحها للأمويين؛ لنقصان الدليل الشرعى عند الأمويين، ثم راح يضيف إليها صورة أخرى، وهى صورة الملك ولو أنها لم

تكن محببة للمسلمين؛ لارتباطها بالعجم، وقصة عبدالملک مع عبيدالله بن قيس الرقيات قصة مشهورة، فقد «جعل الأمويون من الخلافة الإسلامية ملكا متوارثا، كما اعترف بذلک مؤسس دولتهم معاوية، قائلا فی فخر وكبرياء وتعال: «أنا أول الملوک»، وبالتالی لم يكن لهم أن يلوموا الشعراء إن وصفوهم بما يوصف به الملوک، من قوة السلطان ... واعتدال التاج فوق رؤسهم ... ، مما هو أليق بصور الملوک منه بصور الخلفاء، الذين لا يستند حقهم فی الخلافة إلی أسس شرعية دينية.» (الهادی، ١٩٨٦م: ١٤٥)

اصطنع بنو أمية الشعراء، واستعانوا بهم علی اختلاف قبائلهم وبطونهم، فازداد الشعراء بذلک نفوذا وتقربا من الخلفاء أو الأمراء، وكان الخليفة يعد مدح الشاعر له دليلا علی رضی قبيلته عنه، والقبيلة تعد إكرام الخليفة لشاعرها إكراماً لها «فقد نجح الأمويون فی أن يحموا جلودهم بهذه الدروع الواقية القوية التی صنعها لهم الشعراء.» (رومية، ١٩٩٧م: ٦١٥)، يقول:

أَعْطَاكُمُ اللهُ مَا أَنْتُم أَحَقُّ بِهِ … إِذَا المُلُوکُ عَلَی أَمْثَالِه اقْتَرَعُوا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٦٦)

وبالتالی فالقضية هنا قضية سياسية قبلية، فالشاعر يريد من خلال هذه النعوت المتلاحقة رضا الأمويين عليه وبالتالی رضاهم علی قبيلته؛ لأن القاصی والدانی يعرف أحقية آل البيت بالخلافة بكل المقاييس: الشرعية والتاريخية والمنطقية، وقد أثبت لهم الشاعر الكميت بالدليل العقلی هذا مرارا.

نجد الأخطل فی حديثه عن الخليفة يتأنی فی عرض صوره تأنياً، ويطيل فی تصويره إطالة، ويقف فی تفصيل الصورة وقفات فنية، يبدأ الصورة بتقرير حق عبد الملک فی الخلافة فی حزم وقوة، فقد حرص علی هذه الهالة من القداسة والتبجيل «ليقروا مهابتهم فی نفوس الرعية، وليجعلوا مناوئيهم المارقين والملحدين.» (النص، ١٩٧٧م: ١٠٧) إنها السياسة الفاسدة التی قلبت الحق إلی باطل.

نستطيع القول إن صورة الخليفة الدينية جاءت مكررة بألفاظها ومعانيها عند الأخطل، فقد حاول إثبات حق بنی أمية فی الخلافة من خلال الاحتجاج، والصورة العامة التی رسمها لعبد الملک وشاركه فيها خلفاء بنی أمية، تنافس صورة الإمام الهاشمی وتزاحمها،

فهو أيضا: الإمام، العادل، التقى، الورع، الخاشـع، القائم، الصائم، إلى آخر هذه الصفات —التى وظفت توظيفا دينيا لأغراض سياسية — والتى أسبغها الشيعة على أئمتهم.

لم يجد الأخطل من الحق الشرعى أو الأسس الدينية أو المنطق العقلى ما يستند إليه فى دعوى استحقاق بنى أمية الخلافة، فلجأ إلى خلط المعانى الدينية بمعان أخرى، تجعل من الخليفة حاكما راشداً مصلحاً، حرص الأخطل على إضافتها إلى الخليفة، كما تتردد كثير من المعانى الإسـلامية المستمدة من المعجم اللغوى الشيعى العامة التى من شأنها أن تجعل منه نموذجاً مثاليا للخلافة الإسلامية .

«لذلك بحث بنو أمية عما يدعم حقهم ويقوى شوكتهم من مبررات، فلم يجدوا أفضل من المـبررات الدينية لتأكيد أحقيتهم فى الخلافة وإقناع الناس بهذا الحق، فلجأوا إلى وسائل الترغيب والترهيب مع خصومهم فى الحجاز والعراق، وبخاصة أن صوت الدين هو المسـموع والمقبول، فرأوا كذلك أنهم فى حاجة إلى صوت يسـمع الناس حججهم ويقنعهم بهذه الحجج الدينية، فالمجتمع إسـلامى تغلب عليه الفطرة الإسـلامية ويسوده الإيمان ويحكمه الشرع، فهم قريبو عهد بخلافة النبى عليه السلام، فكان هذا الصوت هو صوت الشـاعر الموالى هم والناطق باسمهم، فاستقطبوا عددا من الشعراء وعلى رأسهم الأخطـل، وظيفتهـم إثبات أحقية بنى أمية فى الخلافة وتبريرهـا. وبما أنه لا يكفى أن يكون الخليفة كريما وشـجاعا ومعطاء، بل عليه أن يكون عدلا تقيا مؤمنا يطبق شـرع الله إضافة إلى قرشـيته، فكان على الأخطل أن يبحث عن مثل هذه المعانى فى شـعره الموجه إلى الخليفة، والغرض من هذا كله إثبات أحقية بنى أمية فى الخلافة والرد على خصومهم ومناوئيهم وأن يرسـم صورة الخليفة الكامل معبرا بذلك عن آمال الجماعة الإسلامية الكبرى فى الخليفة المثالى.» (سركيس، ١٩٨١م: ٢٤٦)

الصورة السياسية

سـعى خلفاء بنى أمية منذ بداية عهدهم فى تبريـر توليهم الخلافة وإلى دعم حقهم فيها، فمنذ أصبح معاوية خليفة للمسلمين بعد وقعة صفين، وجد نفسه فى حاجة إلى ما يدعـم تثبيت أحقية ما ناله من أمر الخلافة وبخاصـة أن بعض الصحابة لم يرتضيه، فهو

من الطلقاء الذين اسلموا يوم الفتح، فلم تكن له سابقة فى الإسلام ولا فى مشاركة فى غزوات الرسـول صلى الله عليه وآله، ولم يكن من الستة الذين اختارهم عمر من بعده لأمر الشورى «والخلافة الإسلامية شديدة الارتباط بالدين ولا فصل بين الدين والدولة فـى الإسـلام»، (العوا، ۱۹۸۹م: ۱۲۰؛ الدقـش، ۱۹۹۳م: ۲٦) وبما أن الدولة الأموية ظلت تعانى من الفتن والثورات الداخلية التى أشعلتها المعارضة لها فى أرجاء متفرقة منها «فرأت أنها فى حاجة إلى دعاية ضخمة تحيط بها، وتؤيد بها سياسـتها، وتشهرها فـى وجوه خصومها الذين كانت لهم أيضاً وسـائلهم الإعلامية التـى تروج لنظرياتهم السياسية المختلفة، ولم يكن من وسيلة للدعاية مثل الشعر.» (القط، ۱۹۷۹م: ۸۷)

ونجح الأمويون فى خلق حزب سياسـى يدافع عن نظريتهم السياسية ويؤكد حقهم فـى الخلافة أمام المعارضة، يمكن أن نسـميه الحزب الأموى، وقوام هذا الحزب أجهزة الدولة ومنظروه ودعاته، وهم الشـعراء على اختلاف مشاربهم «فقد استطاعت الدولة الأموية أن تجمع حولها بطرق شتى طائفة من كبار الشعراء يتغنون بمآثر خلفائها وأمرائها ويسألون ثمن غنائهم وينالونه جاها ومالا وكانوا أحيانا يدفعون ثمن» ذلك «فى سياسة لايؤمنون بها.» (القط، ۱۹۷۹م : ۳٦)

ولما كان خليفة المسـلمين خليفة وحاكماً، كان مطلوباً منه التحلى بالأخلاق الدينية والسلوك القويم، لذلك رأى طه حسين «أن الفقهاء أنكروا لهو يزيد بن معاوية، وسخطوا علـى عبـث يزيد بن عبد الملك، وكفروا الوليد بن يزيـد، ولم ينكر هؤلاء الفقهاء عبث شعراء الحجاز ولهوهم» (حسين، ۱۹۷٤م: ۲٤۲)، وأنا أتفق تماما مع ما قاله طه حسين؛ لأنهم لا يمثلون حكومة المسلمين أو السلطة الرسمية التى ينبغى أن يحتذى بها.

كان الأخطل النصرانى حريصاً على تسـجيل مـا كان يجرى فى عهد الأمويين من حروب وفتن على السـلطة السياسـية، ويسـجل لهم قيامهم على بناء الدولة وعمرانها وتقدمها، يقول فى عبد الملك:

يَغْشَـى القَنَاطِرَ يَبْنِيهَا وَيَهدِمُهَا   مُسَـوَّمٌ فَوْقَهُ الرّايَـاتُ وَالقَتَرُ
وَتَسْـتَبِيْـنَ لأقـوَام ضَلاَلَتُهُـم   وَيَسْـتَقِيمَ الَّذِى فِى خَدِّهِ صَعَرُ
فِى نَبْعَةٍ مِن قُرَيْشٍ يَعْصِبُونَ بِهَا   مَا إِنْ يُوَازِى بِأَعلَى نَبْتِهَا الشَّجَرُ

مثل هذه الأقوال أصبحت دستوراً له وللخلفاء من بعده، فهذه المقولة جاءت من قوة سلطانه السياسى الذى بناه على فكرة الجبرية لبنى أمية.

نجحت السياسة الأموية فى استمالة الأخطل وغيره من الشعراء إلى صفها، فأغدقت عليهم العطاء ونجحت فى زرع فكرة الأموية فى تثبيت المظهر الدينى لخلفائها، هذه المهمة العظيمة انتدب الشعراء أنفسهم لها، إذ كان عليهم أن يظهروا هؤلاء الخلفاء على أنهم القدوة المثلى المطلقة فى كل شىء، لا يشبهها أحد أو يدانيها، لذلك لم لا نجد الكثير من الشعراء الذين منحوا ولاءهم ولاء خالصا لبنى أمية. «فهم لم يكونوا قد أشربوا المذهب السياسى لبنى أمية، كما أشرب الكميت مذهب الشيعة، وكما اعتنق ابن الرقيات مذهبه الزبيرى.» (الحوفى، ١٩٦٥م: ١٨٤) نلاحظ أن صورة الوليد مثلا قامت على حالة متوسطة بين التقرير والغلو الملحميّ، وقد كان يطيب للوليد أن يسمع مثل ذلك، يقول:

وَتُضْحِى جِبالُ الرُّومِ غُبْراً فِجَاجُهَا   بِمَا أَشْعَلَتْ غَارَاتُهُ وَمقانِبُهْ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٩٠)

ولم ينس الأخطل انتصار معاوية - ظاهريا - فى صفين، وراح يرجع هذا النصر لله، يقول:

وَيَوْمَ صِفِّينَ وَالأبصارُ خَاشِعَةٌ   أَمَدَّهُم إِذْ دَعَوا مِن رَبِّهِم مَدَدُ
وَأَنتُم أَهْلُ بيْتٍ لا يُوازِنُهُم   بَيْتٌ إِذا عُدَّتْ الأَحسَابُ وَالعَدَدُ
أَيدِيْكُمُ فَوْقَ أَيدِى النّاسِ فَاضِلَةٌ   وَلَنْ يُوازِنَكُم شِيْبٌ وَلا مُرُدُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٤٥-٤٤٦)

لقد رسم الشاعر للخليفة صورة سياسية متقنة، فقد «دخلت عناصر سياسية جديدة إلى قصيدته تتصل بسياسة الخلفاء، وما يؤدونه للدولة من أعمال من أجل استتباب الأمن، والضرب على أيدى العصاة والمتمردين، وعرض لسياسة الدولة الداخلية» (القط، ١٩٧٩: ٩٢) ويقول فى يزيد بن معاوية:

فَأَصْبَحَتَ مَولاَهَا مِنَ النَّاسِ بَعدَهُ   وَأَحرَى قُرَيْشٍ أَنْ يُهَابَ وَيُحْمَدَا
وَفِى كُلِّ أُفْقٍ قَد رَمَيْتَ بِكَوكَبٍ   مِن الحَرْبِ مَخْشِىٍّ إِذَا مَا تَوَقَّدَا

وُتُشْــرِقُ أَجْبَالُ العَوِيرِ بِفَاعِلٍ إِذَا خَبَتِ النِّيْرانُ بِاللِّيلِ أَوْقَــدَا
وَمُنتَقِمٍ لا يَأمَــنُ النَّاسُ فَجْعَهُ وَلا سَورَةَ العَادِى إِذَا هُو أوعَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩: ٣٠٩)

غلبت الصبغة السياسية على هذه الأبيات، فلم تظهر فيها المعالم الروحية، وهذه الأحوال لازمت قصائده من خلال التباس واقعه القبلى السياسى بواقع الخليفة فى قتاله لأعدائه ومصالحتهم أو مهادنتهم، وإذا كان الأخطل يخشى الصلح أن يعقد بين القيسيين والخليفة، فلا نزال نجد عاملاً على إلصاق كل شبهة بالخصوم وتمجيد بنى قومه فى دفاعهم عن الخلافة، وقد يكون الأخطل فى مثل ذلك صادقا مخلصا، وقد يكون حسن الدفاع عن مصالح القبيلة، ولكنه يفتقر إلى التأمل والروية والتحرر من سجل الأحداث ووقائعها، ومثل هذه البينات والحجج أقرب إلى واقع الخطاب السياسى منها إلى واقع الشعر. وللأخطل أسلوبه الخاص به فى عرض الصورة السياسية للخليفة، لا يحيد عنه إذ لا يدع وسيلة للغلو، وقلما نقع على قصيدة للأخطل دون أن نعثر فيها على صيغ المبالغة فى أصولها اللغوية، وبخاصّة صيغة أفعل التفضيل المُطلقة، وقد حَشَدها حيناً حشداً ذهنيّاً وحيناً آخر حشدا تشخيصا، وهى تعكس نزعة الاطلاق والتعميم.

وعرض الأخطل صورة الخليفة السياسى من خلال محاور عدة، أهمها: نجاحه فى حمايه الدين من أعداء الداخل، والاستمرار فى اليقظة، وإعداد العدة للمتربصين، وعرج أيضا على تصوير الحروب الخارجية التى قامت لمد سلطان الدولة والحفاظ على حدودها وأمنها، ولكن حديث الداخل كان أكثر حساسية واشتعالا، فهو يستغرق جل نشاط الخليفة السياسى، وكان على الشاعر فى أثناء تعرضه لأحداث الداخل الإلمام برجال الأحزاب المعارضة، ورصد حركاتهم ودعواتهم، وتذكير هؤلاء الرجال بما لاقوه وما يلاقونه من بطش الخليفة القوى الذى يقود إليهم الجيوش الجرارة، يقول الأخطل:

صَدَرَتْ وُفُودُ النَّاسِ عَنْ كَلِمَاتِهِ بِالشَّامِ إِذْ خَرَجَ الإِمَامُ الأَعْظَمُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٥٧٩)

وتكاد هذه الصورة تنطبق على جميع الخلفاء، فلا نستطيع تمييز خليفة من آخر، إذ الجميع على الدرجة ذاتها من الحنكة السياسية، ولعلّ الأستاذ أحمد الشايب قد أصاب

عندما قال إننا «نجد فى الشعر صورة صادقة لشخصيات رجال الدولة السياسية، ففى الشعر حلم معاوية، وعنف يزيد ابنه، وحزم عبد الملك، وتحرج عمر بن عبد العزيز، وقسوة هشام، وعبث يزيد بن عبد الملك وابنه الوليد.» (الشايب، ١٩٧٦م: ٣٠٤)، فالشاعر هنا لم يقف شعره على السياسة وحدها، بل قال فى موضوعات أخرى وعندما نقول إنه انقطع لبنى أمية، إنما نعنى ما كان شعره متعلقا بالسياسة، وجاء كله أو أكثره فى نصرة بنى أمية وخلفائهم. وكانت نظرته شمولية عامة مما أدى إلى الإسراف والمبالغة والغلو، وذلك استجابة لرغبة السلطة الأموية ودعماً لنظريتها السياسية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأخطل لم تبرأ دوافعه من الأعطيات إذ تتطلع إلى الاستفادة من سخاء الأمويين، يقول الأخطل:

فَلَولا يَزيدُ ابنُ الإِمَامِ أَصَابَنِى   قَـوَارِعُ يَجْنِيهَا عَلَىَّ لِسَـانِى

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٩٨)

جاء مفهوم السياسة فى فكر خلفاء بنى أمية وولاتهم موافقا لآرائهم فى كيفية التعامل مع الناس، عبر عنه عبد الملك بن مروان حين سأله ابنه الوليد: «يا أبت ما السياسة؟ قال: هيبة الخاصة مع صدق مودتها واقتياد قلوب العامة بالإنصاف لها، واحتمال هفوات الصنائع فإن شكرها أقرب الأيادى إليها.» (ابن قتيبة، ١٩٢٥م: ١/ ١٠)، فالأخطل مزج الصورة المثالية المطلقة بصورة أو بخطوط فى الواقع الخاص الذى لا يصح إلا فى الخليفة. والناظر فى شعر الأخطل يرى فيه المبالغات الواضحة، فهو يزعم أن المُلك كان مقدرا ومقسوما لأول خلفائهم ثم توارثه من جاء بعده، يقول:

وَكَانَ ذَلِكَ مَقْسُـوماً لأَوَّلِهِم   وَارِثَـةً وَرِثُوهَا عَن أَبٍ فَأَبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٥٣)

ثم ينتقل الشاعر فى تملق سياسى إلى الحديث عن تصوير عظمة ملكهم وقوة سلطانهم واتساع دولتهم «فطمع الشعراء فى أن يزيد ما ينالونه على أشعارهم من منح الأمويين وهباتهم، هو الذى دفعهم إلى استحياء عقولهم، ومهارتهم اللغوية، أكثر من استحياء عواطفهم، فأجهدوا أنفسهم فى اختيار اللفظ، وصنعة العبارة، والجرى وراء الخيال والمبالغة فى المعانى، وقد تخرج المبالغة على لسان بعض شعرائهم إلى حد الغلو البعيد

كل البعد عن تصور العقل، ورعاية جانب الدين.» (الهادى، ١٩٨٦م: ١٦٣-١٩٢)

استوعب الأخطل فكرة الجبر وضمنها فى شعره، فكان كلما ذكر خليفة أكد حقه معتمدا على هذه الفكرة، فهو المخصوص بالملك ومن نخبة العرب نسبا، وقد ساعد الأمويين فى هذا الزعم هذه الفكرة، فكرة الجبرية، لذلك اختص شعر الأخطل بالافتنان بالعبارة والخيال والمبالغة؛ لأنه استوحى عقله لا عواطفه، فراح يكون من مفردات الصورة صفات سياسية خاصة بالخليفة، فجاءت الصورة فى كثير من الأحيان خارجه عن المألوف فى الصدق أو القرب منه، وبخاصة أنه كان يريد إرضاء الخليفة ودغدغة عواطفه، مما أدى إلى التهويل والتجويد، ولعل عبد الملك كان يشعر بذلك، إذ قال لجماعة من الشعراء: تشبهوننا مرة بالأسد والأسد أبخر أو بالجبل والجبل أوعر ومرة بالبحر الأجاج، ألا قلتم فينا كما قال أيمن بن خريم فى بنى هاشم:

نَهارُكُم مكابَدَةٌ وَصَومٌ   وَلَيلُكُم صَلاةٌ وَاقْتِراءُ
وَلِيتُم بِالقُرآنِ وَبِالتَّزَكِّي   فَأَسْرَعَ فِيكُم ذاكَ البَلاءُ
أَأَجْعَلُكُم وَأَقواماً سَواءً   وَبَيْنَكُم وَبَيْنَهُم الهَواءُ
وَهُم أَرضٌ لأَرْجُلِكُم وَأَنتُم   لأَرؤُسِهِم وَأَعيُنِهِم سَماءُ

(الأصفهانى، ١٩٩٧م: ١٦/ ٢١)

والراجح أن عبد الملك أعجب بهذه الأبيات لما فيها من صدق القول والعاطفة، ولعله كان يعرف فى نفسه أن ما يقوله الأخطل وبعض من شعراء بنى أمية كان بدافع الأعطيات أو الخوف، ولكن ليس بدافع الانتماء الحقيقى كالذى نراه عند شعراء الشيعة فى أئمتهم، فالمتأمل فى قول عبدالملك يلاحظ الحسرة التى كان يشعر بها عبد الملك الخليفة وطموحه إلى الصورة التى كان يحلم بها، فهو لم يشعر بالهزة الجمالية التى تترك صورتها وتأثيرها فى النفس، لذا يمكن القول:إن العالم الشعرى لا يتطابق مع العالم الواقعى، وإن ثمة فرقا بينهما.

كان للأخطل مركز سياسى فى قصر الخلافة بجانب مركزه الأدبى، وكان الأخطل الناطق باسم تغلب والمدافع عن مصالحها عند الخليفة، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر كثيراً من العلاقات السياسية والنفسية التى تتصل به من جهة، وبعبد الملك من

جهة ثانية، فقد كان يُكرمه ويُنزله منزلة رفيعة، حتى بلغ الأمر بالرواة أن زعموا أنه كان يشقُّ إليه الصفوف، والصليب مُدلى من عنقه، ولحيته تقطر خمراً أمام خليفة المسلمين!!!!.

الصورة التقليدية

نقصد بالصورة التقليدية تلک الصوره المستمدة من العناصر القديمة المتوارثة فی الشعر الجاهلی والتی رکز فيها الشاعر علی عناصر قديمة، ولکنه منحها خيوطا إسلامية ومعان جديدة، فقد صور الأخطل الخليفة بصور مألوفة ومأثورة مستمدة من الشعر الجاهلی، مثل الکرم والنجدة والشجاعة والقوة والبطولة إلی غيرها من الصور التی کان يلح عليها الشاعر الجاهلی، ولکنها عند الأخطل ممزوجة بالمعانی الإسلامية، «وقد أشاع الشعراء فی العصر الأموی هذه المثل القديمة وأضافوا إليها ما يلائم مصالحهم للظهور بقوة؛ لأنهم لا يرسمون لممدوحيهم صوراً مختلفة، بل يصورنهم صوراً متشابهة، تقوم علی مجموعة من الملامح الکبری المشترکة، وعاد هذا المدح إلی الغلو والإسراف وعدم الاعتدال.» (رومية، ١٩٧٧م: ١٦٥)

فصورة عبد الملک فی ديوان الأخطل هی صورة تفيض بالشمائل العربية، إنها صورة الرجل کما يجب أن يکون عندما يتولی أمر الناس، ولا يخفی أن الأخطل يرسم هذه الصورة وعينه علی النموذج الماثل فی ذاکرته الفنية القائمة علی الموروث القديم والعناية به والاصطفاء منه، يقول:

إلَى امرِىءٍ لا تُعَرِّينَا نَوَافِلُهُ   أَظْفَرَهُ اللهُ فَلْيَهْنِئ لَهُ الظَّفَرُ
الخَائِضِ الغَمْرَ والمَيْمُونُ طَائِرُهُ   خَلِيفَةِ اللهِ يُسْتَسْقَى بِهِ المَطَرُ
وَالهَمّ بَعْدَ نَجِيّ النّفْسِ يَبْعَثُهُ   بِالحَزْمِ والأَصْمَعَانِ:القَلْبُ والحَذَرُ
والمُسْتَمِرّ بِهِ أمْرُ الجَمِيعِ فَمَا   يَغْتَرُّهُ بَعْدَ تَوْكِيدٍ لَهُ غَرَرُ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٩٦-١٩٧)

فالملاحظ علی هذه الأبيات أنها أقرب إلی الخطاب منها إلی الإبداع، تعتمد علی ضخامة اللفظ وجلجلة العبارة وعلو الإيقاع، والتی يمکن أن تقال فی أی شخص کريم معطاء عاش فی العصر الجاهلی، يقول فی عبد الملک:

دَعَانِى إِلَى خَيْرِ المُلوكِ فُضُولُهُ   وَإِنِّى امْرُؤٌ مُثْـنٍ عَلَيْهِ وَنَادِبُهْ
وَعَالِقُ أَسْبَابِ امْرِئٍ إِنْ أَقَعْ بِهِ   أَقَـعْ بِكَرِيمٍ لا تُغِـبُّ مَوَاهِبُهْ
وَإِنْ أَتَعَـرَّضْ لِلوَلِيـدِ فَإِنَّـهُ   نَمَتْهُ إِلَى خَيْرِ الفُرُوعِ مَضَارِبُهْ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٨٨ – ٢٨٩)

يصور الأخطل نشـاط الخليفة وعمله الدائب من خلال صور تقليدية متوارثة يركز فيها على الكرم والقوة كما فى قوله:

قُرُومُ أَبِى العَاصِى غَدَاةَ تَخَمَّطَتْ   دِمَشْـقُ بِأَشْـباهِ المُهَنَّأَةِ الجُرْبِ
يَقُودُونَ مَوْجـاً مِنْ أُمَيَّةَ لَمْ يَرِثْ   دِيَارُ سُلَيْمٍ بِالحِجَازِ وَلا الهَضْبِ
مُلُوكٌ وَأَحْكَامٌ وَأَصْحَابُ نَجْدَةٍ   إِذَا شُوغِبُوا كَانُوا عَلَيْهَا أُولِى شَغْبِ
أَهَلّوا مِن الشَّهْرِ الحَرَامِ فَأَصْبَحُوا   مَوَالِى مُلْكٍ لاَ طَرِيفٍ وَلاَ غَصْبِ
تَذُودُ القَنَا والخَيْـلُ تُثْنِى عَلَيهِم   وَهُنَّ بِأَيْدِى المُسْتَميتِينَ كَالشُّهُبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٤٩– ٥٠)

وهذه المعانى ليست متوازنة، فبعضها تقريرى قريب المتناول، كوصفه بالكرم الأصيل، وبعضهـا الآخر يظهـر فيه الغلو والمبالغة، مـع فقدان المضمون الإنسـانى والوجدانية الصادقـة، مثل تعظيم كرمه على فيضان النّيل فى صـورة تمثل الأفكار الدعائية. تلك صـورة مبالغ فيها، ولكنها بعيدة عن القيم الفنية الجماليـة كما جاء فى صورة الوليد إذ «جـاءت علاقة الأخطل بالوليد بعيـدة عن الوجدانية والإيمـان بالتفوق، فراح يبتدع المعـانى ابتدعاً زائفاً.» (حاوى، د.ت، ١٨٤)، فقد اسـتمد الشـاعر لغته من موضوعه؛ لأن الكلمـة عنده صوت ويحاول أن يجعل لها قرارا وجوابا فى الوقت ذاته بالعديد من الأسـاليب، كالتضعيف والتنغيم، أو ما يسـمى بمعنى الأبنية، فله أسـلوبه الخاص الذى أوصله بالحركة المستمرة، حركة كانت تبحث عن قرار حيث يوجد لإيقاع.

فنرى إلحاح الأخطل على الصورة التقليدية مقرونة بالصورة الدينية السياسية، وربما يكون انتماء الأخطل الدينى وإحساسـه القبلى سـبب لجوئه إلى هذه الصور، يقول فى الوليد بن عبدالملك:

وَالمُطْعِمُ الكُوْمَ لا يَنْفَکُّ يَعْقِرُهَا   إِذا تَلاقَى رِوَاقُ البَيْتِ وَاللَّهَبِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۸۷)

ويقول في بني أمية:

وَالمُطْعِمِـيَن عَلَى مَا كَانَ مِنْ إِزَمٍ   إِذَا أَرَاهِيـطُ مَلُّـوا ذَاکَ أَو خَدَعُوا

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۳۶۵)

يرى شوقي ضيف أن مدائح الأخطل في الوليد فاترة والصورة باهتة؛ وذلک لانصراف الوليد عن الشاعر، وإهماله تغلب ومسيحييها بشکل عام، وتحويله الكنيسة إلى المسجد الأموي الكبير (ضيف، ۱۹۷۷م: ۲٦٤)، نلاحظ تراجع صورة الخليفة الدينية عند الأخطل على حساب صورة السيد العربي الذي يتمتع بمجموعة الصفات التقليدية مثل الكرم والقوة، كما لا ينسى التذكير بوراثتهم هذا الأمر من آبائهم، يقول:

حَتَّى تَنَاهَى إِلَى القَوْمِ الَّذِينَ لَهُم   عِزُّ المُلوکِ وَأَعلى سُورَةِ الحَسَبِ
بِيْضٌ مَصَالِيْتٌ لَمْ يُعْدَلْ بِهِمْ أَحَدٌ   فِي كُلِّ مُعْظَمَةٍ مِن سَادةِ العَرَبِ
الأَكْثَرِيْنَ حَصَىً وَالأَطْيَبِيْنَ ثَرَىً   وَالأَحْمَدِيْنَ قِرىً فِي شِدَّةِ اللَّزَبِ
مَا إِنْ كَأَحلامِهِم حِلْمٌ إِذَا قَدَرُوا   وَلا كَبَطْشِهِم بَطْشٌ لَدَى الغَضَبِ
وَهُمْ ذُرَا عَبْدِ شَمسٍ فِي أُرُومَتِهَا   وَهُمْ صَمِيمُهُم لَيْسُوا مِنَ الشذَبِ
وَكَانَ ذَلِکَ مَقْسُـوماً لأَوَّلِهِم   وِرَاثَـةً وَرِثُوهَا عَـن أَبٍ فَأَبِ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۵۲ – ۲۵۳)

لقد حشد الشاعر الصفات حشداً واضحاً كما في «بيض – مصاليت – سادة العرب – الأكثرين – الأحمدين – الأطيبين ذرا عبد شمس»، وهي صفات لها دلالات نفسية واجتماعية، لجأ إليها الشاعر بألفاظ مستعارة من مُعْجم الألفاظ. وأرى أن المبالغة في هذه الصفات وحشدها هي عبارة عن شعريَة ضعيفة وبخاصة عندما تحشد حشداً، إذ يكشف ذلک عن عجز الرُّؤيا، والتعويض عنها بالانفعال؛ لمطالعة مضامينه الإنسانية، ويجرى على هذا الغرار قوله: «فَلَنْ يُدْرک ما قدَّموا عُجْمٌ ولا عَرَبُ» حيث أحلَّ التَّعميم والإطلاق مَحَلَّ الصفات الحاشدة، والاطلاق يَصْدر عن الحماس الفاقد البصيرة، «ولقد كان الاطلاق الآفةُ الكُبْرى الملازمة للغلو عند الأخطل.» (حاوي، د.ت: ۱٤۳)

فالمعانــى التى خصها الشــاعر والألفاظ التى تناولها فى شــعره انطلقت من حاجة الأخطل إلى الأمويين. إن مثل هذه الصور والمعانى تمثل الصبغة الغالبة فى شــعره وهى فى مجملها تدغدغ عواطف الإنسان العربى، فيهتز لها طرباً، وبخاصة فى بيئة يحتاج كثير من أهلها إلى والعطاء، يقول:

إلَيكَ أبَا حَرْبٍ تَدافَعْنَ بَعْدمَا وَصَلْنَ لِشَمْسٍ مَطلعاً بِغـرُوبِ

وَلَولا أبُو حَرْبٍ وَفَضْلُ نَوالِهِ عَلَينَــا أتَانَا دَهرُنَــا بِخُطُوبِ

وَحَمَّالُ أثْقَــالٍ وَفرَّاجُ غَمْرَةٍ وَغَيْثٌ لمَجْلُوم السَّوام حَرِيْبِ

كَرِيمُ مُنَاخِ الضَّيْفِ لاعَاتمُ القِرَى وَلاَ عَندَ أطْرَافِ القَنَا بِهَيُوبِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٦٣- ٢٦٥)

وهذه الأبيات تضم معان متعددة، إلا أن ثمة معنى عاما يهيمن عليها، هو معنى الكرم، وعندما أحس الأخطل أن هذه الصفات غير كافيه لتبرير انفرادهم بالســلطان، أضاف، أن الملــك كان قدراً مقدرا لأول خلفائهــم، ثم توارثه من جاء بعده، وهذه حجة واهية وضعيفة، وبذلك أقر كثير من النقاد.

ويبقى الأخطل ضمن دائرة هذه المعانى التقليدية مكررا صفة الملك والملوك، وقديما قيل إن الأخطل يجيد نعت الملوك، وفرق كبير بين صفات الملك وصفات الخليفة، يقول:

دَعَانِي إلَى خَيْرِ المُلوكِ فُضُولُهُ وَإنِّــيَ امرؤٌ مُثْنٍ عَلَيْــهِ وَنَادِبُهْ

وَإنْ أتعَــرَّضْ لِلوَلِيــدِ فَإنَّــهُ نَمَتْهُ إلى خَيْرِ الفُــرُوعِ مَضَارِبُهْ

رَفِيعُ المُــنَى لا يَسْــتَقِلُّ بِحِمِلهِ سَؤُومٌ ولاَ مُستَنْكَشُ البَحْرِ نَاضِبُهْ

تَجِيشُ بِأوْصَالِ الجَزُورِ قُدُورُهُ إذا المَحْلُ لم يَرْجِعْ بِعُودَيْنِ حَاطِبُهْ

مَطَاعِيــمُ تغْدُو بِالعَبِيطِ جِفَانُهُم إذَا القُرُّ ألْوَتْ بِالعِضَاهِ عَصَائِبُهْ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٨٨ -٢٩٠)

كما يقول فى الوليد:

إنَّ ابــنَ مَروَانَ أسْــقَانِي عَلَى ظَمَأٍ بِسَــجْلٍ لاَ عَــاتِمٍ رَيّــاً وَلاخَــذِمِ

لاَ يَحرُمُ السَّــائِلُ الدُّنيَا إذَا عَرَضَتْ وَلا يُعَــوِّذُ مِنْــهُ المَــالُ بِالقَسَــمِ

مَــن آلِ مَروانَ فَيَّاضُ العَطَاءِ إذَا أمسَى السَّحابُ خَفِيْفَ القَطْرِ كَالصَّرِمِ

البَاسِـطُونَ بِدُنيَاهُـم أَكُفُّهُـم وَالضَّارِبُـونَ غَدَاةَ العَارِضِ الشّـبَمِ
وَالمُطْعِمُـونَ إِذَا مَـا أَزْمَـةٌ أَزَمَتْ وَالمُقدِمُـونَ عَلَى الغَـارَاتِ بِالجذَمِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٢٣- ٢٢٥)

«وكأننـا فـى البادية العربية زمـن الجاهلية، مع ما يكون مـن مفارقة بين الصورة القديمـة وصور القرى الملكى أو المدنى فى دمشـق.» (القط، ١٩٧٩م: ٣٢٩)، فى حين قدم الخليفة عبد الملك من خلال "الأنموذج" المتعارف عليه فى الشـعر العربى، «فهو لم يقدم له صورة شخصية، وإنما وضعه فى إطار مجرد متعارف عليه عند المدح فى العربية، وكما أنه عبر عن قبيلته وعصره وخلق لهما معادلا فى شعره.» (بدوى، ١٩٨٧م: ٢٠١)

وقد وضع النقـاد القدماء منهجاً للمدح وطالبوا الشـعراء التزامه، وهو ما أوضحه قدامـة عندما رأى لـزوم مراعاة أن يكون المـدح بالصفات النفسـية، وقال: «إنه لما كانت فضائل الناس من حيث إنهم ناس، إنما هى العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمـدح الرجال بهذه الأربع خصال مصيباً والمـادح بغيرها مخطئاً.» (ابن جعفر، د.ت: ٦٩)، يقول فى المروانيين:

شُمسُ العَدَاوَةِ، حَتّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وَأَعْظَـمُ النَّاسِ أَحْلامـاً، إِذَا قَدَرُوا
حُشْدٌ عَلَى الحَقِّ عَيّافُو الخَنَا أُنُفٌ إِذَا أَلَمّـتْ بِهِـم مَكْرُوهَـةٌ صَـبَرُوا

(ديوان، ١٩٧٩م: ٢٠١)

ومثل هذه الصفات تبدو أكثر تعاظماً وحشـداً فى الشعر الجاهلى، ونراها فى شعر الأخطـل، عندما يتناول موضوعاً وصفياً، إذ يتحول الشـاعر من الإبداع إلى الوصف، والشعر ليس محاكاة للأشياء ووصف أو رصف لها باللفظ، بل هو خلق منها وابتكار فيها، فالصفات المباشـرة ليست قوام العبارة عند الأخطل، وإنما كان يعترض بها ويلجأ إليها لتحديـد المعنى وتأكيده أو جلائه، لذا فقد بـرزت المعانى الملحمية التى تعظم من بطولة الخليفـة وتبدع مثالا خارقا فى الكفاح والتضحية وبعـد الهمة، يؤدى ذلك بالأوصال والأفكار والاسـتطرادات الحسـية المنطوية على معنى الكنايـة، تكثر فى هذه الصور الجمل الإنشائيّة من أمر ونهى وتعجب، كما يغلب أسلوب الاحتجاج والعرض والتبيين،

حيث تضعف قوى الخيال والإبداع وتنبرى من دونها القوى النثرية الواعية، يقول:

وَقَـدْ حَلَفْـتُ يَمِينَـاً غَـيرَ كَاذِبَةٍ   بِاللهِ رَبِّ سُـتُورِ البيـتِ ذِى الحُجُبِ
إِنَّ الوَلِيـدَ أَمِـيْنَ اللهِ أَنقَذَنِـى   وَكَانَ حِصْنـاً إِلَى مَنْجَاتِـهِ هَرَبِـى

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٤٤)

فأدوات القسم التى يستخدمها الأخطل هى أدوات للتأكيد ليُقنع القارىء أو السَّامع بصدق ما يقول، ولعلَّها أعم فى عهد البداوة، حيث تطغى الانفعالات الشديدة، فالبدائى لا يخـرج من الإيمان المغلظة، وقد أفاد منها الإسـلام وحوّل اليمـين إلى بيعة ملزمة لا تنقض، أما من الناحية الفنية الخالصة، فليس للقسـم قيمة بذاته إذ أن الشـاعر المبدع لا يؤكد بالقسـم ولا يلجأ إليه، بل إنه يقنع بذاته أو باسـتحضاره للحقيقة بذاتها أو بما يماثلها، ولا جدوى من القسـم عليها لتمثيلها أو خلقها، والأخطل يعظم من قَسمه ليؤكد على اعتصامه، فالقسـم المتطاول المتعاظم ليس أداة فنيّة بذاته، إذ أنه يجهض الانفعال بتهاويـل تحدق به ولا تناله.يؤكد الأخطل على أن الباعث الأقوى لقصائد الأخطل فى بشر مثلاً ليس دينيا بقدر ما هو سياسى، يقول فيه:

فَأنتَ الَّذى تَرجُو الصَّعَاليكُ سَيْبَهُ   إِذَا السَّنَةُ الشَّهبَاءُ خَوَّت نُجُومُهَا
وَنَفسِـى تُمَنِّيْنِـى العِـرَاقَ وَأهلَهُ   وَبِشْـرٌ هَوَاهَـا مِنهُـمُ وَحَمِيمُهَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣١٧)

إن هـذه الأبيـات وأمثالهـا تطالعنا بواقع الشـعر عند الأخطل، إذ يمتـزج الذاتى بالاجتماعى والسياسـىّ الحىّ مع الواقع التقليدى الميت الذى ما زال يتلى فى طقوس من النّظم الجاهلى، لا يجد فيها الشـاعر سبيلا للخلق والإبداع، إلا فى حدود الصياغة اللفظية والصورة الحسية والأحداث الواقعيّة، يقول:

إِلَى خَالِد حَـتى أَنَخْنَ بِخَالِدٍ   فَنعْمَ الفَتَى يُرْجَى وَنِعْمَ المُؤَمَّلُ
أَخَالِدُ، مَأْوَاكُمُ لِمَن حَلَّ وَاسِعٌ   وَكَفَّاكَ غَيْثٌ لِلصّعاليكِ مُرسَلُ
هُوَ القَائِدُ المَيمُونُ وَالمُبتَغى بِهِ   ثَباتُ رَحىً كَانَت قَدِيماً تَزَلزَلُ
أَبَى لَكَ إِنْ تَستطيعَهُ أَو تَنالَهُ   حَدِيْثٌ شَآكَ القَومُ فِيهِ وَأَوَّلُ
أُمَيَّةُ وَالعَاصِى وَإِنْ يَدْعُ خَالِدٌ   يُجِبْهُ هِشَـامٌ لِلفَعَـالِ وَنَوْفَلُ

أُولئِکَ عَينُ المَاءِ فيهِم وَعِندَهُم مِنَ الخيفَةِ، المَنجَاةُ والمُتَحوَّلُ

(ديوانه، ۱۹۷۹م: ۲۷ –۲۹)

«فإذا كانت القيم التى يجدها هذا الشعر تعبر عن الحس الأخلاقى السائد، وعن طبيعة الحياة فى مرحلة المديح هذه كما رأى وهب رومية وهو يعلل بروز قيم أساسية فى المجتمع الجاهلى، "كالقوة والكرم". والتى أرجعها إلى طبيعة الحياة الجاهلية القائمة على الصراع الجدب.» (رومية، ۱۹۹۷م: ۱۵۷). فإن الحياة الأموية كانت مملوءة بالصراع الذى أدى إلى نهوض هذه القيم مرة أخرى، وهكذا كانت لوحة الكرم أكثر اللوحات خصباً لدى الشعراء يفرّعون فيها، ويرددون معانيها، كما فى اللوحة الجاهلية، فنصادف الحديث عن الجدب والنار والقرى، واستمراراً للهالة القدسية التى انطلقوا منها فى السياق الدينى.

ويعمد الأخطل إلى السّبل الفنيّة فى الغلو والتعظيم متوسّلاً إطلاق صيغه الصرفّية المحضة وهى صيغ لا شأناً فنّيا لها؛ لأنها لا توضح الانفعال ولا تدعه يغور فى ذاته ويستطلع غيبها، بل إنها تسفحه فى نوع من التعميم الذى يوهم ولا يفهم، وهذا الإطلاق يوافق مقتضى الانفعال ولكنه الانفعال الحماسّى الذى لم تلجمه المعاناة الإنسانية عن الطفرة والجموح، فالشعر ليس إنسياقاً إثر الانفعال، بل إنه ترجمة وكشف له واستبطان لضميره، ثم إنک تراه يقمش له المعانى تقميشاً ويتسقّطها تسقُّطاً دون لحمة أو سياق.

إلا أنَّ أكثر المعانى التى يرددها فى صورة الخليفة هى الكرم، والأخطل إذ يعرج على المدح بالكرم يتوسل أسلوبين :أحدهما يقوم على الفكرة أو الصورة المقتضبة، والثانى على التشبيه الاستطرادى من خلال المقارنة.استخدم الأخطل بعض الأساليب الفنية لأجل تنمية الصورة وتطويرها، منها "الاستدراک" فجاءت جمله متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة، وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام وتتساوق فى نظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءا من المعنى، بحيث لا يتم إلا بذكر الجملة الأخيرة، وهى الخاتمة، إذ استخدم الأخطل الاستدراک فى معرض المفاضلة، فكان يرى وجه الشبه بين صورتين مختلفتين فيقابل بينهما ويفضل أحدهما على الأخرى فى شكل دائرى، بحث يبدأ دائما بالمفضول منفيا، لينتهى دائما بالمفضل، كقوله فى يزيد:

وَمَـا مُزبِدٌ يَعلُـو جزَائِر حَامِز   يَشُـقُّ إِليَهَـا خَيْزُرَانـاً وَغَرْقَـدَا
تَحَـرَّزُ مِنْـهُ أَهْلُ عَانَـةِ بَعْدَ مَا   كَسَـا سُـورَهَا الأَعلَى غُثَاءً مُنضَّدَا
يُقَمصُّ بِالمَلاّحِ حَتَّى يَشُـفَّهُ الـ   حِـذارُ وَإِنْ كَانَ المُشـيخَ المُعـوَّدَا
بِمُطَّـرِدٍ الآذِيِّ جَـوْنٍ كَأَنَّمَـا   زَفَـى بِالقَرَاقِـيرِ النَّعَـامَ المُطَّـرِدَا
كَأَنَّ بَنَـاتِ المَاءِ فِـى حَجَرَاتِهِ   أَبَارِيـقُ أَهدَتْهَـا دِيَـافُ لِصَرخَـدَا
بِأَجْوَدَ سَيْباً مِن يَزِيدَ إذَا غَدَتْ   بِـهِ بُخْتُـهُ يَحْمِلْـنَ مُلْـكاً وَسُـؤْدُدَا

(ديوانه،١٩٩٧م: ٣١٠– ٣١١)

كما اتبع الأخطل الاســتدارة فى معرض التوكيد، بهدف تقرير صورة من الصور أو موقف من المواقف، فلجأ إلى القسـم المكـرر مقررا به ما يريد فى مجموعة من الأبيات متلاحمـة الأجزاء من بدايتها إلى نهايتها، فى شـكل دائرى، يبدأ دائما بالقسـم لينتهى دائما بتقرير الصورة أو الموقف. وقد اسـتعان الأخطل بهذا الأسـلوب فى تنمية صورة الخليفة بإظهار براعته الفنية، إذ لم يكتف بالقسـم الواحد، فأكثر من الأقسـام ماشاء له الإبداع الفنى أو عند شـعوره بالحاجه إلى تقريـر الصورة وتأكيدها، إذ اتكأ على هذا الأسلوب فى توليد بعض الصور الشعرية، يقول فى يزيد:

إِنِّى حَلَفْتُ بِرَبِّ الرَّاقِصَاتِ وَمَا   أَضْحَى بِمَكَّةَ مِن حُجُبٍ وَأَسْتَارِ
وَبِالهَدِىّ إِذَا احْمَرَّتْ مَذَارِعها   فِى يَوْمِ نُسْكٍ وَتَشْرِيقٍ وَتَنْحارِ
وَمَا بِزَمْـزَمَ مِن شُمْـطٍ مُحَلِّقَة   وَمَا بِيَثْـرِبَ مِن عُونٍ وَأَبْكَارِ
لأَ لجَأْتنِى قُرَيشٌ خَائِفاً وَجِلاً   وَمَوّلَتْنِـى قُرَيشٌ بعـدَ إقْتَارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٧١– ١٧٢)

وفى بعض مقطوعاته "لفتات نفسية" تضيف إلى الصورة حركة وللأخطل حيوية، من خلال الألفاظ المعبرة، يقول عندما تشفع له يزيد عند معاوية:

وَبَاتَ نَجِيّاً فِى دِمَشْـق لحَيَّةٍ   إِذَا عَضَّ لَمْ يَنَم السَّلِيمُ وَأَقْصَدَا
يُخَفِّتُهُ طَـوراً وَطَوْراً إِذَا رَأَى   مِـن الوَجْهِ إِقْبَالاً أَلَحَّ وَأَجْهَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٠٦)

فالألفـاظ "باتَ وعضَّ" وما توحى به من خطورة الموقف، يضاف إليها صورة الحية

وفتكها وبطشها وعضها توحى بفهم الشاعر لنفسية معاوية، يقول:

فَلَولاَ يَزيدُ ابنُ الإمَام أَصَابَنِى قَـوَارعُ يَجْنيهَـا علَـىَّ لِسـانى
وَلَم يَأتنى فى الصُّحُفِ إلاّنَذيرُكُمْ وَلَـو شِـئْتُم أرسلتُم بأمانـى
فآليتُ لاَ آتِـى نَصِيبيْنَ، طَائِعاً ولا السّـجنُ حَـتّى يَمْضِـى الحَرَمانِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٢٩٨)

فلا يوجد فى هذه الأبيات صورة جديدة يمكن أن تضيف إلى ما جاء به الجاهليون، وإنما هى ضرب من الاعتراف بالفضل مع التركيز على الخوف والعقاب والسجن مع تطوير فى الصورة وتحوير فيها بما يتناسب والدين الإسلامى، فالأخطل لم يتمرس هنا بالفن الصعب فى إبراز الصورة الروحية، وإنما هى قصيدة مدح خالصة ومعظمها فى الوصف الذى انتمت إليه بالباعث الذاتى الوجدانى فى الصفات التى وصفها ومنحها لبنى أمية، لذا جاءت الصورة ممزوجة بالعطاء والشجاعة وإغاثة الملهوف، يقول:

المُنْعِمُونَ بَنُو حَرْبٍ وَقد حَدَقَتْ بِىَ المَنِيَّةُ، واستبطأتُ أَنصارِى
بِهِم تَكَشَّفُ عَنْ أَحْيائِهَا ظُلَمٌ حَتَّى تَرَفَّعَ عَن سَمْعٍ وَأَبصَارِ
قَوْمٌ إذا حَارَبُوا شَدّوا مَآزِرَهُم عَنِ النِّساءِ، ولَو باتَتْ بأَطْهَارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٧٢)

فهو يغالى بالتأكيد فيما ذهب إليه من أمر حمايتهم، وهذا الأسلوب قد ينطوى على أجواء إيحائية من خلال الألفاظ الدينية، إذ بدا المعنى قاصرا عن إدراك الغاية العامة للمجتمع المسلم، فاستعان عليه بالقسم الخارجى دون أن يمثل للسامع المعنى أو يكشفه أو يعمقه، فالمعنى ورد خلال قوله:

لأَلجَأتِنِى قُرَيْشٌ خَائِفاً، وَجِلاً وَمَوَّلَتْنِـى قُرِيـشٌ، بَعْدَ إقتارِ

(ديوانه، ١٩٧٩م: ١٧٢)

وصورة الشاعر النفسية أمام الخليفة والمبالغة فيها أسهمت فى تعظيم خوفه ومصابه من خلال الحدبار والبئر، وما هذا إلا للحدبار وسيلة غير مباشرة لصورة يزيد بسطوته، ولقد سمت فنيته فى ذلك، إذ حرص على أن يجسد المعنى من خلال صورته بنوع من الاستعارة المباشرة، تدعنا نفهمه بقدر ما نراه، بالرغم من أنه لا يُرى. أما ذكره للفيل

فــى هذا المقام ، فقــد كان نوعا من التعبير بالافتراض والإيحاء، إذ لا يزال الفيل مثالا للقوة وشدة الاحتمال.

فاســتحالت تجربته فيه إلى فكرة يباشــر بها المعنى التقريرى الهادئ، فهو لا يمل ولا يجفو، ومن ثم يعرج على تصويره بالمعانى العامه، يقول:

كَأَنَّ ذَوِى الحَاجَاتِ يَغْشَوْنَ مُصْعَبًا ... أَزَبَّ الجِـرانِ ذَا سَـنَامَيْنِ أَحْـرَدَا
تَخَمَّط فَحْلَ الحَرْبِ حَتَّى تَوَاضَعَتْ ... لَـهُ وَاعْتَلاهَـا ذَا مَشِـيْبٍ وَأَمْـرَدَا
وَمَا وَجَـدَتْ فِيهَا قُرَيْشٌ لأَمرِهَا ... أَعَـفَّ وَأَوْفَـى مِـن أَبِيـكَ وَأَمْجَدَا
وَأَصْلَبَ عُوداً حِينَ ضَاقَتْ أُمُورُها ... وَهَمَّـت مَعَـدٌّ أَنْ تَخِيـمَ وَتَخْمُـدَا
وَأَوْرَي بِزَنْدَيْـهِ وَلَـو كَانَ غَيْرُهُ ... غَدَاةَ اختِلافِ الأَمْـرِ أَكْبَى وَأَصْلَدَا

(ديوانه، ١٩٧٩م: ٣٠٧-٣٠٨)

وتشبيه يزيد بن معاوية بالبعير، هو تجسيد لمعنى التعالى بما كان يتمثلها به معاصروه، وإذا تأملنا البعير، الناهد إلى أعلى، تطالعنا فيه الكبرياء والعنجهية، فكأنه مزهو بما هو عليه، وهذه الصورة أقرب إلى الصورة العربية القديمة التى كان يزهو بها الشــخص فى الجاهلية وأيام البداوة.

النتيجة

اعتمد الأخطل فى شـعره على الخطاب الدينى بشكل مباشر بالاعتماد على فكرة الجبر التى أشــاعها الأمويون، وكان بهذا ناطقا بلسانهم، فحقق للخلفاء ما أرادوا، كما ركــز الأخطل على وصف الأمويين بالمقدرة فى سياســة الرعية وتدبير شـؤون الملك وأشاد بمجدهم فى الجاهلية والإسلام، خوفا وطمعا لا قناعة بما قال.

رسم الشــاعر للخليفة صورتين، خارجية وداخلية، وهذا ما جعل صورة الخليفة عنده مميزة عن الآخرين، الصورة الخارجية، هى صورة عامة كانت تعد سـلفا لكل الخلفاء، فهو كثير الانتصارات، ينحدر من أرومة بنى أمية، وهو سليل حسبها ونسبها، أما ملامح الشخصية الداخلية فهى أقرب إلى الصورة الخاصة، إذ نجد الخليفة يمتاز بالقوة ورباطة الجأش، وقد لجأ إلى هذه الصفات؛لأنه لم يجد ما يؤيدها فى الدين والعقل والتاريخ والمنطق.

لقد وفق الأخطل في بناء الصورة ورسمها ضمن الإطار الإسلامي من منظور آخر(مسيحي) فجاءت الصورة كما أرادها الخليفة، وجاءت الصورة عند الأخطل متداخلة بين الصورة الدينية والسياسية والتقليدية المتوارثة، وقد حشد الأخطل كل الأدوات المكملة للصور من تجويد وتنقيح وتهذيب؛لتخرج ضمن إطار يليق بالممدوح سياسيا ودينيا.

المصادر والمراجع

اعتمدت في تحليل الشعر ومناقشته على (شعر الأخطل) صنعة السكرى. (١٩٧٩م). تحقيق فخر الدين قباوة. الطبعة الثانية. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الأصفهاني، أبو الفرج. (١٩٩٧م). الأغاني. الطبعة الثانية. لامک: دار الكتب العلمية ودار إحياء التراث العربية.

بدوى، عبدة. (١٩٨٧م). دراسات فى النص الشعرى. الطبعة الأولى. الكويت: عصر صدر الإسلام وبنى أمية.

الجندى، درويش. (١٩٧٠م). ظاهرة التكسب وأثرها فى الشعر العربى ونقده. القاهرة: دار نهضة مصر.

ابن جعفر، قدامة. (د.ت). نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. لامک: لانا.

حاوى، إيليا. (د.ت). الأخطل فى حياته وشعره ونفسيته. بيروت: دار الثقافه.

حسين، طه. (١٩٦٣ م). حديث الأربعاء. الطبعة١٣. لامک: دار المعارف.

الحوفى، أحمد. (١٩٦٥ م). أدب السياسة فى العصر الأموى. الطبعة الأولى. بيروت: دار القلم.

خليف، مى يوسف. (١٩٩٣م) التيار الإسلامى فى القصيدة الأموية. دار الثقافة للنشر والتوزيع.

خليف، يوسف. (١٩٩١م). فى الشعر الأموى. دراسة فى البيئات. القاهرة: مكتبة غريب.

الدقش، كامل. (١٩٩٣م). الدولة الإسلامية. ط١. عمان: دار الأرقم.

رومية، وهب. (١٩٩٧م). بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموى، قصيدة المدح نموذجاً. دار سعد الدين.

سركيس، إحسان. (١٩٨١م). الظاهرة الأدبية فى صدر الإسلام والدولة الأموية. ط١. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

ابن سلام ، محمد. (١٩٦٤م). طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر. مصر: طبعة دار المعارف.

الشايب، أحمد. (١٩٧٦م). تاريخ الشعر السياسى إلى منتصف القرن الثانى. ط٥. بيروت: دار القلم.

ضيف، شوقى. (١٩٧٧م). التطور والتجديد فى الشعر الأموى .ط٦. القاهرة: دار المعارف.
ضيف، شوقى. (١٩٦٣م). العصر الإسلامى. ط١٢. القاهرة: دار المعارف.
عطوان، حسين. (١٩٨٦م). الأمويون والخلافة. ط١. بيروت: دار الجيل.
عطوان، حسين. (١٩٩٠م). الشورى فى العصر الأموى. ط١. بيروت: دار الجيل.
العوا، محمد سليم. (١٩٨٩م). فى النظام السياسى للدولة الإسلامية. ط١. القاهرة: دار الشرق.
فتوح، محمد. (١٩٩١م) الشعر الأموى. ط١. دار المعارف.
ابن قتيبه، أبو محمد. (١٩٢٥م). عيون الأخبار. مصر: دار الكتب المصرية.
ابن قتيبه، أبو محمد. (١٩٦٤م). الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاك. بيروت.
القط، عبد القادر. (١٩٧٩م). فى الشعر الإسلامى والأموى. بيروت: دار النهضة العربية.
القاضى، عبدالجبار. (١٩٨٦م). فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة. ط٢. تونس: الدار التونسية للنشر والتوزيع.
المغزاوى، محمد بن عبدالرحمن. (١٩٩٦م). فتح البر فى الترتيب الفقهى. ط١. الرياض.
المسعودى، أبو الحسن. (د.ت) مروج الذهب ومعادن الجوهر. ط البهية.
النص، إحسان. (١٩٧٧م). الشعر السياسى فى عصر بنى أمية. دمشق.
الهادى، صلاح الدين. (١٩٨٦م). اتجاهات الشعر فى العصر الأموى. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١١٠ ـ ٨٩

تحليل البنية السردية لديواني "خسرو وشيرين"، و"ليلى ومجنون" لنظامى الكنجوى ودراستها على أساس الفعل القصصى للشخصيات الرئيسة فيهما فى ضوء نظرية فلاديمير بيراب

عبدالحسين فرزاد*
اميرحسين ماحوزى**
فرشته ناصرى***

الملخص

تعتبر دواوين نظامى الكنجوى الغنائية فى ساحة الأدب القصصى الرحبة من جملة الآثار الكلاسيكية فى الأدب الفارسى التى تستحق الدراسة والنقد بالنظر إلى بنيتها ومضامينها القصصية وذلك فى ضوء المبادى البنيوية ومعاييرها.

لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث والتحليل بنية ديوانى "خسرو وشيرين" و"ليلى ومجنون" كنموذجين من أروع نماذج دواوين الحب فى الأدب الفارسى.

لذلك فقد تناولنا فى هذه المقالة بالدراسة والمقارنة العناصر السردية فى هذين الديوانين من منطلق السردية البنيوية على أساس نظرية المنظر الروسى فلاديمير بيراب حول دراسة الشكل القصصى لقصص الجن. وقد سبق ذلك كله ذكر القضايا العامة حول السرد وعناصره ووحداته. وقد عملنا على تحليل البنية السردية من خلال توضيح شخوص القصة أو على حد قول بيراب الدور القصصى وكذلك أداء أبطال القصة وأفعالهم.

وبناء على ذلك فقد درست هذه المقالة قضايا من قبيل الحبكة، والشخصية، والزمن السردى، والنظام، والترتيب، والديمومة، ووجهة النظر (العالم الكل، وسرد الراوى الغائب المحدود، والأنا فى السرد وسرد المتكلم وحده). وقد توصل البحث إلى أن هذه العناصر تتغير تركيبتها النحوية من الشكل الأوّلى للقصة أى (ما يسميه الشكلانيون، فابيولا) إلى التصميم السردى أى (مايسميه الشكلانيون السيوجية). كما ركز على مدى تأثير هذا الأسلوب للتعبير عن المضمون الغنائى للقصة على العناصر السردية.

الكلمات الدليلية: السرد، البنية السردية، البنيوية، تحليل البنية، بيراب، خسرو وشيرين، ليلى ومجنون.

*. أستاذ مشارك بأكاديمية العلوم الإنسانية فى طهران، إيران.
**. أستاذ مساعد بجامعة بيام نور فى دماوند، إيران.
***. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران. Naseri915@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسين أبويسانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

إن للسـرد جذوراً فی تربة الحياة البشـرية الخصبة وهو فی حالة نمو مسـتمرة منذ الطفولة وحتی الشيخوخة کشجرة ذات فروع متعددة. يتعرف الإنسان منذ نعومة أظفاره علی السـرد الشـفوی من خلال کلمات الأم التی تتردد علی شفتيها لتنويم أطفالها کما يتعـرف عليه من خلال القصص والأسـاطير التی يرويها الجد والجـدة، ومن ثم يقبل الشـخص علی قراءة القصص بنفسـه ويعيش فی السـرد بعيدا عن القصص الضاربة بجذورها فی الواقع أو تلک النابعة عن الخيال البشـری. إن السـرد حاضر منذ بداية الحياة وحتی نهايتها وهو يتشـابک مع تفاصيل الحياة بشـکل کامل إن ولادة أی طفل هی بداية حکاية سردية.

يقول فبسـتر: «يساعدنا السرد علی تفسـير النصوص وعلی تفسير أشکال العلوم الموجودة فی عالم المجتمع وعلی کيفية تواصلنا معها ويمکن من خلال السـرد الحصول علی أساليب فردية وأخری جماعية للفهم والتأويل وهی تترک علينا تأثيرات تجعلنا فی الغالب لا نعترف بأنها ليسـت إلا مجرد سرد ... إن معرفة أساليب عمل السرد تساعدنا علـی فهم النصوص الأدبية بينما کان النقـد التقليدی عاجزا عن ذلک ولعلنا يمکن أن نقـول إن أحـد أهم تأثيرات الأدب هو إظهار الآليات التـی تخلق المعنی وتظل خفية ومستورة فی سائر الخطابات.» (فبستر، ۲۰۰۳م: ۹۱)

«إن الاهتمام بنوع السرد فی تحليل القصة ينتج عنه تغيير نظرة الناقد أو القاری کما يؤدی إلی تغيير مضمون القصة. وتساعدنا معرفة السرد فی القصة علی فهم تأثير کيفية التعبير عن مضمون أی نص ويمکن ملاحظة ذلک فی القصص الحديثة أکثر من غيرها. فعلی سبيل المثال يمکن هنا الإشارة إلی رواية "الجريمة والعقاب" الرائعة لدستايوسکی. ففی المسـودات الأولية لهذه الرواية تم سـرد القصة علی لسان راسکو لينکف کإنسان مصاب بالاضطراب النفسـی والذهنی: «لماذا أنا هنا؟ لماذا أشعر بالاغتراب؟» غير أن تصميم القصة قد تغير من الأساس لاحقا وقد أدی هذا التغيير وحده إلی تغيير الکتاب رأسـا علی عقب ومنحه نوعا من الشـمولية اکثر حيث سـرد القـاص أحداث القصة کإنسـان حاضر فی کل مکان ولکنه غير مرئی للعيان فهو کالحاضر الغائب حيث کان

لا يترک أبطاله حتى للحظة واحدة.» (برادبری، ۲۰۰۷م: ٥٦) مما يدل على مدى أهمية نوعية التعبير وكيفية السرد على القصة.

ولا شک في أن هذا التأثير ونوعية التعبير وكيفية السرد مطروح في الآثار الكلاسيكية في كل لغة. وتعد دواوين نظامی الكنجوی كأحد أبرز الشعراء القصاصين من جملة الآثار التي تستطيع مساعدتنا على فهم بنية القصة في الأدب الغنائي.

يعد ديوانا "خسرو وشيرين" و"ليلى ومجنون" من جملة الآثار الشعرية التي يمكن اعتبارهما أثرين رائعين فى مجال الأدب القصصى، وتوكد ذلک البنية السردية المنتظمة والمرتبة فيهما كما يؤكد ذلک وجود العناصر القصصية والسردية فيهما.

والملفت للنظر أنهما يندرجان ضمن آثار الأدب الغنائي الفارسي فهما يعتبران من ضمن الآثار الأدبية الكلاسيكية المهمة بعد ديوان ويس ورامين لفخر الدين أسعد الجرجانی. فهما قد فتحا طريقاً جديدة فى مجال الشعر السردى الغنائى وواصل شعراء من مثل الجامی ووحشی بافقی هذه المسيرة بعد الشاعر.

يبحث البنيويون في مناهج النقد الأدبى البنيوى عن الوصول إلى نماذج وصيغ وأنظمة متكررة ذات وتيرة محددة وتبيينها ليتمكنوا في ضوئها من تبيين التصرفات البشرية لأبطال الآثار الأدبية. يعد "فلاديمير بيراب" واحداً من الشخصيات التى قامت بدراسة النماذج القصصية حيث أصدر عام (۱۹۲۸م) كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصى لقصص الجن" تحت عنوان "دراسة الشكل القصصى للقصص الفلكلورية".

«يقول مترجم هذا الكتاب فريدون بدرهای فی المقدمة: يعتقد بيراب أن القصة ظاهرة جد متنوعة ومتعددة الأبعاد لذا فإن من غير الممكن دراستها مرة واحدة بكل شموليتها وتوسعها، فإن من الضرورى تقسيم عناصرها إلى بحوث وبالأحرى تصنيفها. إن صحة جميع الدراسات اللاحقة سترتبط ارتباطا وثيقا بمدى صحة هذا التصنيف. وعلى الرغم من كون التصنيف أساسا لجميع البحوث والدراسات غير أنها لابد أن تكون نتيجة دراسات تمهيدية محددة.» (بيراب، ۱۹۸۹م: ۲٥)

إن إنجاز بيراب فى تحليل قصص الجن يتمثل فى تمكنه من الحصول على الوحدات وكان يرى أن تحديد هذه الوحدات يتطلب أساسا معينا. والخطوة التالية تتمثل فى تحليل

بنيـــة العلاقات المتبادلة بين تلک الوحـــدات. أی ما هی نوعية العلاقات القائمة بين هذه الوحـــدات وكيفية تأثيرها على بعضها البعض وما هی طرق تركيبها ويعنی التركيب هنا التركيب النحوی بعبارة أخرى ليس من المهم نوعية الوحدة بل لابد من النظر إلى الصورة التی تنتج عنها بعد تركيبها مع الجزء الآخر. لأجل ذلک نورد هنا تعريفا قصيرا لكل واحد من هذه العناصر الروائية، ثم نقوم بتحليلها فی قصتی الديوانين والمقارنة بينهما.

الحبكة (plot)

«إن أول مصطلـــح يتم اســـتخدامه حول بنية الســـرد هو الحبكـــة إن الحبكة نتيجة التزاوج بين التســـلل الزمنی والســـببية. هناک وحدة تســـود الحبكة أشار إليها أرسطو لأول مرة. إذ كان يرى أن المأســـاة تستدعی محاكاة كاملة للفعل الكامل المتوحد. ولابد أن تتوفر فی هذا الفعل البداية والوسط والنهاية. وإذا ما تم استبدال أی جزء من أجزاء الأثر الأدبی فإنه سيتلاشی نهائيا.» (زرين‌كوب، ۲۰۰۶م: ۱۲۷-۱۲۸)

يعتقد "ای ام فورستر" أن الحبكة والقصصية هما ميزتان مهمتان للسرد ويتم الفصل بينهما عبر التأكيد على عامل الزمن والســـببية. ويعتبر القصة مجموعة من الأحداث من منطلق عامل الزمن بينما المراد فی الحبكة الســـببية أو السبب والمسبّب. يقول فورستر: إذا كانت أمامنا قصة لسألنا: «ثم ماذا؟» وإذا كنا بإزاء الحبكة سنسأل: «لماذا؟» وهذا هو الفارق الأســـاس ما بين وجهی الرواية. ويضيف: «إن الحبكة هی ســـرد الأحداث بالتركيز على الســـببية وعلاقات السبب والمســـبب. "توفی الملک ثم ماتت الملكة" هذه هی القصة غير أن عبارة "توفی الســـلطان وبعد فترة من الزمان توفيت الملكة من شدة الحزن" تعد حبكة. هنا نلاحظ الحفاظ على التسلسل الزمنی غير أن السببية تخيم عليها أيضا.» (فورستر، ۲۰۰۵م: ۱۱۸-۱۱۹)

كما أن توماتشفســـكی يعتبر أن «الحبكـــة عبارة عن تكـــوّن الموتيفات المختلفة.» (اخوت، ۱۹۹۲ش: ۵۱)

حيث يطلق على أصغر وحدة ســـردية اسم الموتيف وينقسم الموتيف من حيث كيفية التكون إلى قسمين رئيسين هما:

أ. الموتيفات التى توجد بينها علاقة زمانية وسببية وهى التى تخلق القصة والرواية والملحمة.

ب. الموتيفات التى تفتقر إلى عنصر الزمان ولكنها تقوم بوصف شئ ما وتدعى الموتيفات التوصيفية وتعد المقطوعات أو كتب الرحلات و... من هذا القبيل. (نفسه: ٥١)

غير أن فلاديمير بيراب يعتبر الحبكة فى القصة. بنيتها الأساسية ويقول فى ذلك: «إن القوى الخالقة للفوضى تعرض البنية الأولية للفوضى فى حالة متوازنة فى السرد وتؤدى هذه الفوضى إلى عدم التوازن واختلال الوضع ويؤدى حدث آخر إلى خلق حالة من التوازن مرة أخرى وهى حالة منقحة للتوازن الأولى.» (بيراب، ١٩٨٩م: ٦٣)

لقد أطلق بيراب على تغيير الوضع هذا اسم "الحدث القصصى" (Event) ففى رأية يعد تغيير الوضع هذا المسمى بالحدث القصصى من أهم عناصر السرد. لقد سعى بيراب من خلال دراسة مائة قصة روسية فولكلورية فى كتابه المسمى "دراسة الشكل القصصى لقصص الجن" إلى معرفة هذه الأحداث القصصية التى أطلق عليها اسم الدور الخاص (Function) أو (الفعل) القصصى.

هنا لابد من إبراز الحبكة فى الديوانين للوصول إلى بعض النتائج من خلال عقد مقارنة بينهما.

الحبكة فى قصة "خسرو وشيرين"

يبدأ السرد بشرح العدالة التى تأسس عليها حكم هرمز فبالعدالة التى أسسها هرمز زال أساس الظلم وشكل هذا الالتزام بنشر العدالة الأرضية المناسبة للحركة الأولى فى الحبكة.

رزق هرمز بابن دعى خسرو واتجه فى يوم من الأيام «على غرار الأكاسرة من مثل بهمن وكى» نحو الصيد غير أن ابن الملك ومرافقيه قد داسوا مزارع الفلاحين وبعثروها وقد بلغ هرمز نبأ هذا الاعتداء.

چنان شد تند هرمز زین حکایت که تندی را نبد زین بیش غایت

(خسرو وشيرين: ٦٥١)

– لقد غضب هرمز غضبا شديدا من سماع هذا الخبر بحيث بلغ الغضب غايته به.

لقد أمر الملک أن يقيد ابنه مذللا وأن يتم إحضاره إلى القصر للعقاب ومن هنا يبدأ الفصل القصصی الأول (Initiatng) أو ما يدعى نقطة الهجوم (Point of attack). لقد قرر خسرو أن يهرب خوفا من عقاب والده غير أن ما زاد عزمه مضاء هو رؤية جده العظيم فی المنام حيث قال له: (فعله‌گری، ٢٠٠٨م: ٦)

که گفتی قدرت افزون می‌شود زود سفر کن کاین زیان آمد تو را سود

(خسرو وشيرين: ٦٨٩)

– من قال لک إن القوة تزداد بسرعة ارحل فإن هذا الضرر تترتب عليه الفائدة.

لقد تحققت مواعيد جد خسرو له فی المنام فی الأبيات الأولى وظهرت تفاصيلها إذ كان قد وعده بأن يكون لديه حصان باسم شبديز ومطرب يدعى باربد وحبيبة تدعى شيرين ومستشار يدعى شابور وهذه فی الواقع عبارة عن جميع الأحداث التی ستعرض للبطل فی الحبكة والأغرب من ذلک أن خسرو لما قرر السفر التقى فی بداية طريقه بفارس وسأله عن اسمه ونسبه وأدرک بشكل لا يصدق أنه شابور مستشاره الذی وعد به فی المنام.

وبدأ شابور بالحديث عن شيرين وشبديز لخسرو الأمر الذی يجعل المخاطب على يقين بأن ما وعد به خسرو فی منامه سيتحقق جميعا. لذا فإن المخاطب لا يشعر بقلق أو اضطراب فی تعقيدات الحبكة بل حتى لا يتبادر إلى ذهنه سؤال. إذ إنه على يقين بأن المحبين سيلتقيان لا محالة إن التعقيدات المتتالية فی بداية السرد تسعى إلى إعلام المخاطب بأن خسرو سيتعرض لمصاعب جمة للوصول إلى شيرين على الرغم من كونه ابنا للملک وبالرغم من نفوذه الواسع.

العقدة الأولى: التقاء خسرو بشيرين فی عين القمر وعدم معرفته لها.

العقدة الثانية: قدمت شيرين الى المدائن للقاء خسرو غير أن خسرو ذهب إلى أرمينيا للقاء شيرين.

العقدة الثالثة: اتجهت شيرين نحو أرمينيا بأمر من خسرو برفقة شابور ولكن خسرو سار نحو المدائن بعد أن جاءه نعی والده.

كما رأينا فى تحليل بنية هذا الديوان فإن القصة قد بدأت بوضع متوازن إن البطل وهو خسرو منع من شئ فى البداية ثم قرر السفر بحثا عن ابنه الملك. بناء على ما ذهب إليه بيراب وسائر الباحثين فى السرد من مثل تودوروف فإن هذا الوضع الأوّلى يتحول إلى وضع غير متوازن إلى جانب الأفعال الأخرى وتؤدى العقد والتعقيدات المتتالية فى القصة إلى تغيير الظروف. ويعكس سفر خسرو نحو أرمينيا ومن بعده سفر شيرين إلى المدائن والفراق الذى يستمر بين المحبين الحركة الممتدة للحبكة من الذروة إلى نقطة الهبوط فى الحبكة.

من جانب آخر فإن حب فرهاد لشيرين يترك تأثيرا كبيرا على هذه الحركة إذ إن نظامى قد حاول إبراز أفعال خسرو أكثر فأكثر من خلال إدخال شخصية فرهاد وأفعاله. إن دراسة الحبكة فى كثير من قصص الأدب الكلاسيكى تعبر عن حقيقة مفادها أن السرد من هذا النوع يفتقر إلى الحبكة المنسجمة وتنقصها السببية المنطقية على عكس ما نلاحظه فى الروايات المشهورة. لذا فإن البحث عن كيفية التسلسل فى أحداث مثل هذه القصص لن يوصلنا إلى أية نتيجة. فعلى سبيل المثال فإن تصرفات شيرين مع مهين بانو غير مقبولة من الناحية المنطقية عند المخاطب. إن شيرين استغلت ثقة مهين بانو بها – والتى كانت تحميها دائما – وذلك لشغفها بتمثال ومن ثم نجدها كذبت على مهين بانو وركبت حصانها المسمى شبديز وهربت نحو المدائن وحزنت ملكة أرمينيا على فراق بنت أخيها الغالية كثيرا ولكن عندما عادت شيرين بعد وقت طويل إلى أرمينيا نجد مهين بانو ترحب بها بكل حفاوة فهى لا توجه إليها حتى اللوم ولا توبخها لأجل كذبها وخيانتها بل تأخذها إلى مكان وتنصحها على انفراد كأم حنون.

وهنا يتساءل المخاطب هل إن هذا التقاضى عن خيانتها من جانب ملكة البلاد أمر مقبول؟ هل كان من المعقول أن تسلم مهين بانو عرشها بعد موتها إلى شيرين الشابة العاشقة بتلك السوابق التى عرفناها عنها.

الحبكة فى قصة "ليلى ومجنون"

تمتاز الحبكة فى ديوان ليلى ومجنون بالبساطة بالمقارنة مع نظيرتها فى ديوان خسرو

وشيرين. خاصة وإن شخصيات هذا الديوان أقل من حيث العدد بالمقارنة مع ديوان خسرو وشيرين كما أنه أقل تعقيدا منه. ومما لا شک فيه أن نظامى لم يخصص فى نظمه لديوان ليلى ومجنون الوقت والاهتمام اللذين بذهما فى نظم ديوانه خسرو وشيرين.

نشاهد فى قصة ليلى ومجنون عددا أقل من العقد والصراعات كما أن أفعال شخصياتها أبسط وهى ذات اتجاه محدد أكثر. وتتکون هذه القصة حسب تحليل بيراب وتودوروف على أساس تغيير الوضع المتوازن إلى الوضع غير المتوازن ولكن بشكل عام نجد العقد فى القصة تتكرر مرات قليلة فقط. وتتمثل فى حب ليلى لمجنون وهناک عوائق تحول دون وصال العاشقتين ويمكن إجمال العقد الموجودة فى القصة على النحو التالى.

العقدة الأولى: رفض والد ليلى طلب والد مجنون يد ابنته لابنه

العقدة الثانية: شن قبيلة نوفل الحرب ضد قبيلة ليلى

العقدة الثالثة: طلب ابن سلام يد ليلى

العقدة الرابعة: موت ليلى

غير أن «الموضوع الأساس هو أن هذه العقد القصصية لا تنتهى بأى فعل قصصى ولا تصل إلى حد التوازن إطلاقا. وفى الواقع فإن مسار حبكة القصة يستمر على وتيرة واحدة ولا تنزل من نقطة الذروة إلى نقطة الحل. ولعل السبب فى ذلک يرجع إلى أن هذا الديوان يتناول سيرة العاشقين المكتويين بنار الحب بشكل وصفى. على خلاف ديوان خسرو وشرين المفعم بالأحداث القصصية والصراعات المتتالية نتيجة أفعال الشخصيات فإن نظامى يسرد قصة ليلى ومجنون على أساس وجدانى مبنى على حالات الشخوص وليس على أساس أفعال هذه الشخصيات ويظهر ذلک جليا من العناوين الواردة فى كل قسم من الديوان فعلى سبيل المثال نجد هذه العناوين: استئناس مجنون بالسباع والوحوش ودعاء مجنون إلى الله تعالى ووصول رسالة ليلى إلى مجنون ورد مجنون على ليلى وإنشاد مجنون الغزل عند ليلى و.... .»

إن الجدير بالملاحظة أن السرد فى ديوان ليلى ومجنون سرد وصفى غير درامى وغير مسرحى. وقد وظف نظامى فى سرده عنصر الوصف بدلا من العناصر المسرحية كالحوار

فى ديوان ليلى ومجنون على العكس من ديوان خسرو وشيرين.

فعلى سبيل المثال سرد نظامى اطلاع مجنون على زواج ليلى على النحو التالى:

فرزانه سخن سراى بغداد   از سر سخن چنين خبر داد
كان شيفته رسن بريده   ديوانه ماه نو نديده
مجنون جگر كباب گشته   دهقان ده خراب گشته
مى‌گشت به هر بسيچ گاهى   مونس نه به جز دريغ و آهى
بوئى كه ز سوى يارش آمد   خوشبوى‌تر از بهارش آمد
زان بوى خوش دماغ پرور   اعضاش گرفته رنگ عنبر
آن عنبرتر ز بهر سودا   مى كرد مفرحى مهيا
بر خاك فتاده چون ذليلان   در زير درختى از مغيلان

(ليلى ومجنون: ٢١٨٣-٢١٩٠)

- لقد أخبرنا الفصيح الألمعى فى بغداد عن أسرار الكلام ما يلى.
- إن ذلك المجنون الواله الحيران...
- ... مجنون الذى كان قلبه مكتويا بالنار وكان كالدهقان فى قريته المنكوبة...
- ... كان يبحث فى كل مجتمع من الناس ولم يكن له مؤنس غير التأوه والحزن.
- إن الرائحة التى أتته من جانب الدبيب بدت له أطيب من رائحة الربيع.
- إن تلك الرائحة العطرة جعلت جسمه يفوح برائحة المسك.
- كانت تلك الرائحة العطرة تسبب له فرحا لا يوصف.
- فقد سقط على التراب كالمذللين تحت شجيرات أم غيلان.

ولا يعنى ذلك إطلاقا أن الحبكة فى قصة ليلى ومجنون لا تسودها السببية المنطقية كما لا ينقصها عنصر الحوار. ولعل جزءا كبيرا من القصة يتمثل فى الحوار وقد يجوز القول بأن السببية السائدة فى هذه القصة اكثر بكثير من قصة خسرو وشيرين، غير أننا لا نشاهد الصراعات المتتالية والعقدة فى الحبكة القصصية.

بناء على ما تقدم وكما أسلفنا فى دراسة الديوانين فإن كلا منهما يتمتع بحبكة محكمة البناء غير أننا يجب ألا ننسى فى المقارنة بين الديوانين نقطة مهمة وهى أن قصة

خسـرو وشـيرين تحظى بحبكة محكمة ويضفي الصراع والعقدة في القصة قوة أكثر على الحبكة القصصية ولعل مرد ذلك إلى نزعات نظامي الشخصية.

الشخصيات (Character)

إن النظريات الأولية حول الشـخصية نجدها عند أرسطو. إذ يعتبرها أرسطو جزءا من التراجيديا حيث كان يعتبر الشـخوص ممثلين في المسرح وقد كتب عنهم: «إن من يمثلون على خشـبة المسـرح لا يقصدون به محاكاة صفات شخصيات القصة وخصالهم لكنهم ينتسـبون إلى تلك الخصال والصفات بسبب أفعالهم وتصرفاتهم وبعبارة أخرى فإن ما ينسـب إليهم من صفات ما هو إلا نتيجـة لأفعالهم. بحيث إن ما يعتبر غاية في التراجيديا هو الأفعال وسحر المضمون ولا شك في أن أساس كل أمر مهم هو غايته.» (زرين‌كوب، ۱۳۸۵ش: ۱۲۳)

إن الشـخصية هي العنصر الأسـاس لفهم مفهوم السرد وإن الجهود الأولى في هذا المجال تعود إلى تقسـيم فورسـتر للشـخصية. حيث يقسـم في كتابه "أبعاد الرواية" الشخصية إلى نوعين هما:

أ. الشخصية المسطحة (Flat Character)

ب. الشخصية الشاملة (Round Character)

«إن الشـخصية المسـطحة غير معقدة فهي معنية بالقضايا العامة ولا توجد صعوبة للوصول إلى أفكارها حيث إنها واضحة معروفة. لقد كان هؤلاء يطلق عليهم في القرن السـابع عشر الشـخوص الفكاهية وهي نماذج من الشخصيات الرمزية. أما الشخوص الشاملة فهي ذات شخصيات معقدة كجميع الناس فهي ذات حيوية وترتبط بالتفاصيل ويصعب فهمها في الغالب.» (فورستر، ۲۰۰۵م: ۷۲)

إن إحدى النظريات المهمة التي طرحها المختصون في السـرد حول الشخصية هي "نظرية الفعل". ففي رأي من يتبنون هذه النظرية فإن لكل شخصية في القصة دوراً لابد لها من أدائه وتطلق في هذه النظرية على الشخصية، لفظة الفاعلة (active). إن فلاديمير بيراب هو مبدع هذه النظرية. فهو يقسـم شـخوص القصة إلى سـبعة أقسـام: البطل،

الشــخص الذى يوفد، الشخصية الشريرة الشــخصية التى تقوم بالمساعدة والشخصية الكريمــة والشــخصية التى يتم البحث عنهــا والبطل المزيــف. إن كل واحد من هؤلاء الأفراد يســتطيع تغيير وضع متــوازن إلى وضع غير متــوازن أو بالعكس وذلك على أساس الدور المنوط به. إن جميع الأفراد فى أية قصة شخوص فاعلة غير أن مهمة كل واحد مختلفة عن الآخر. فعلى ســبيل المثال فإن مهمة البطل هى إعادة الوضع المتوازن الموجود فى بداية القصة الذى أخلت به قوة ما إلى الحالة الأولى.

إن هناک ثلاث علاقات بين الشخصيات والأفعال على حد قول بيراب وهى:

أ. «الشخصية المرتبطة بساحة الفعل الواحدة

ب. الشخصية التى تشارک فى ساحات الأفعال المتعددة

ج. هناک ساحة الفعل الواحدة موزعة بين عدة شخصيات.» (بيراب، ١٩٨٩م: ١٢٣)

لقد أبدى الباحثون آراء عدة حول الشــخوص القصصية فى دواوين نظامى ويرى سعيد حميديان أن:

«اتجاه نظامى فى التعبير عن ميزات أبطال آثاره يميل نحو الإســقاط لتقديم أســوة مثالية. أى الأســلوب المعروف عن نظامى. وبعبارة أخرى فإن المهم فى قصصه حســب تقاليد القصة الفارســية هو "النموذج" (type) وليس "الشــخصية" (Character). بينما يتم طرح نوع الميزات المشــترکة فى نموذج معين بشــكل عام وانتقائى ففى "الشخصية" يتجلى كل فرد بجميع الميزات المشــترکة النفســية المميزة عن غيره ومن الواضح أنه لن توجد شــخصيتان مماثلتان إطلاقــا. ومعروف أن الرغبة نحو النموذج والإســقاط كما سبقت الإشارة تعد السمة الغالبة فى القصص الفارسى القديم سواء فى ذلک، القصص الملحمية أو الغنائية ولها جذور راسخة فى البنية الثقافية الإيرانية.» (حميديان، ١٩٩٤م: ١٦٠-١٦١) ويرى منصور ثروت أن شــخصية خســرو قابلة للتقسيم إلى أربعة أقسام وهى: خسرو الناشئ وخسرو أبرويز الفارق فى الملذات وخسرو أبرويز الملک وخسرو أبرويز العاشــق غــير أنه ركز على صفة الغرق فى الملــذات واللهو أكثر من غيرها من الصفات. ويقول عن شــخصية شــيرين: «بناء على ما تقدم نجد أن أساس القصة يتطور كقصــة غرامية عفيفة. ويكتفى حول فرهاد وشــخصيته بذكر ملخص عن القصة ويعتبر

شـابور من عبيد الملک حيث نراه يظل صاحيا وواعيا فی أية حفلة أو سـهرة، عندما يسكر الجميع من شرب الخمر، لكی يحافظ علی حياة الملک.» (ثروت، ۱۹۹۱م: ٥٤)

إننا ننظر إلی الشخصيات عند دراستنا لبنية السرد القصصی باعتبارها ذات فاعلية فكل واحدة من الشـخصيات تكوّن السـرد القصصی من خلال الدور المنوط بها ومن خـلال فعلها المحدد وتلعـب دورها فی تغيير الأوضاع من المتـوازن إلی غير المتوازن وبتعبير آخر فی خلق العقدة والحل.

وهنا نقوم بدراسة أبطال وشخوص الديوانين استناداً إلی الدور المنوط بها فی القصة لنقارن بينها فی النهاية بشـكل موجز. «إن خسـرو وشيرين فی ديوان خسرو وشيرين أی البطلين الأصليين للقصة يعدان فاعلين يكوّنان السـرد القصصی من خلال أفعالهما فهما علی أسـاس قول كلود برمون يعتبران "فاعلين" مؤثرين تأثيرا إيجابيا.» (أحمدی، ۲۰۰۷م: ۱۷۰) وهنـا يجب ألا نغفل دور شـخصيات من مثل مهين بانو وشـابور حيث يعتبران حسـب تصنيف بيراب من الشخصيات المسـاعدة والكريمة. «كما أن شخصية فرهاد شـخصية "منفعلة أو متأثرة" حسـب تصنيف كلودبرمون وينقسـم هذا النوع من الشخصيات إلی الشخصية الضحية والشخصية المستفيدة.» (نفسه)

إن عدد الشخصيات فی هذا الديوان كثير جدا وتترک كل واحدة منها حسب فعلها أو أدائها فی القصة تأثيرا فی تطور السرد مثل بهرام تشوبين وشيرويه ومريم وشكر.

غير أن شـخصيات ديوان ليلـی ومجنون أقل من حيث العدد كمـا أننا نلاحظ قلة الفعل القصصی لديها فی القصة ولابد من القول هنا بأن شـخصيتی ليلی ومجنون ليستا شخصيتين مؤثرتين إذ إن أفعالهما أفعال غير مؤثرة فكلتا الشخصيتين من النوع (المنفعل والمتأثر) حيث يمكن إطلاق اسـم الضحية والمستفيد عليهما. كما أن «شخصيات أخری من مثل والد مجنون ونوفل أو حتی ابن سلام تلعب دوراً أكبر فی دفع السرد إلی الأمام وتغيير الوضع من حالة إلی أخری.»

السرد والتزامه بالزمن

إن الزمن مفهوم بنيوی ويعتبر كمعيار لتحديد البنية بين العبارات السـردية المرتبطة

بالماضى أو العبارات المرتبطة بالزمن الحاضر يقول مايكل تولان: «إن عنصر الزمن مفهوم مكوّن للبنية لأنه يظهر العلاقات القائمة بين الظروف الخاصة أو التغييرات الطارئة على حالة معينة وهو مفهوم بنيوى مادام مرتكزا على معرفة وجوه الشبه والافتراق الخاصة بين العبارات.» (تولان، ٢٠٠٤م: ٥٣)

لا شك فى أن هناك فجوة ما بين الخط الزمنى للقصة وبين الخط الزمنى فى الخطاب (النص) وإن العلاقة بينهما علاقة غير واقعية بل وضعية. إذ إننا لا نواجه فى الحالتين نمواً للزمن الواقعى بل إن ظهور الزمن ظهور كلامى وممتد.

إن العلاقة التى تتكون بين الزمنين بواسطة القاص تعد تمهيداً حتى يتم التنسيق بين العالم الواقعى وعالم القصة وبين إدراكنا أثناء الفترة المخصصة للقراءة. ففى القصة قد تحدث بعض الفصول فى يوم واحد وقد تمثل أحداث سنوات متتالية. إن التزام السرد بالزمن يبين لنا أن هناك مسافة ما بين الزمن القصصى والزمن السردى وزمن القراءة.

وقد عالج جيرار جانت أحد أكثر المنظرين تأثيرا حول "زمن النص" ثلاثة نماذج مهمة للزمن فى الحركة من القصة نحو النص وذلك أثناء دراسته لأثر مارسل بيروست الشهير أى "البحث عن الزمن الضائع" إلى جانب المباحث الأساسية فى تحليل القصة ووجهة النظر ولهجة الخطاب.

- النظام / الترتيب (order)

«إن هذا البعد من الزمن يراقب العلاقات القائمة بين التسلسل المطلوب فى أحداث القصة والنظام الواقعى لعرضها فى النص. ويطلق "جانت" على أى انحراف لعناصر النص عن نظام وقوع الأحداث الملموس اسم "الفوضى الزمنية" (Anachronies).» (نفسه: ٥٥)

وتحدث هذه الحالة عندما يتم سرد بعض أحداث النص فى نقطة مبكرة أو متأخرة من وضع التسلسل المنطقى للأحداث وهو على نوعين: أ. الاسترجاع (Flash back) الذى يسميه "جانت" الناظر إلى الماضى (Andepsez). ففى هذا النوع من الفوضى الزمنية يتم سرد الأحداث التى حدثت فى زمن سابق فى الزمن اللاحق. ب.

استشــراف المستقبل (Flash Forward) الذی يطلق عليه "جانت" مستشرف المستقبل (Prolepses) وفی هذا النوع من الفوضی الزمنية يتم ســرد الأحداث المســتقبلية قبل الموعد المحدد أی قبل وقوع الأحداث.

- الديمومة (Duration)

«يری جانت أن الديمومة تشمل العلاقات بين آفاق الزمن التی تستوعب الأحداث وتــدرس حجم النــص المخصص لعرض تلك الأحداث.» (نفســه: ٥٥) بناء علی هذا المفهوم فإن هذا النوع من التحليل يمكننا من فهم المدی الزمنی الذی أخذته الأحداث وما مدی حجم النص الذی يأخذه عرضها.

إن جانــت يتخــذ طرقا خارجة عن النص لهــذا البعد من الزمــان ويحاول مقارنة إيقاع النص فی نقطة معينة بإيقاعه فی الســرد نفســه. إن الإيقاع فی القصة هو نســبة الديمومة المحددة فی القصة (بالدقيقة والســاعة والأيام) مقابل حجم نص القصة (حسب الصفحات) المخصص للسرد. بناء علی ذلك إذا كانت نسبة الديمومة بالمقارنة مع الحجم ثابتة فإن إيقاع الســرد يبقی ثابتا ورتيبا. ولكن هذه النسبة إذا أصابها تغيير بالازدياد أو الانخفاض فإن ســرعة الإيقاع (ســرعة الســرد القصصی) قد تتحول إلی إيجابية أو سلبية.

«إن الحد الأقصی لسرعة سرد الأحداث يحدث عندما لا يخصص أی حجم من النص لديمومة القصة ويطلق جانت علی هذه الحالة الحذف (Ellipsis). ففی هذه الحالة يحدث ظرف أو حادث معين فی القصة يشــمل مدی زمنيا ولكنه لا يشــغل أی حيز من نص القصة غير أن الحد الأدنی لســرعة سرد القصة يسمی التوقف التوصيفی (Descriptiv Pasese) الذی يشغل حيزا من حجم النص ولكن من دون وجود الديمومة الزمنية فإن أی حجم من الزمن فی القصة لا يخصص له.» (نفسه: ٥٨-٥٤)

لابد هنا من الإشارة إلی أن ما ذكر أعلاه يعود إلی مؤلف الشخصية أو القاص حيث يقرر حجم الأحداث المهمة التی يجب عرضها بشكل موجز كما يقرر عرض الأحداث التی لا تحظی بأهمية كبيرة.

الالتزام بالزمن فى ديوانى نظامى الكنجوى

لابد من القول بأن سـرد نظامى لديوانى خسرو وشرين وليلى ومجنون يسير بنظام معين نحو الأمام وبعبارة أخرى فان السرد ممتد زمنيا على أسلوب أرسطو. وكان أرسطو فـى كتابـه البوطيقا يرى أن الحبكة هى أهم ميزه للسـرد وأن القصة الجيدة تتوفر فيها عناصـر البداية والوسـط والنهاية وإن ما يجعلنا تتلذذ بها هـو توفر عنصر النظام فيها وكان يعتقد بما يلى:

أولا: يجب أن تكون العلاقة الزمنية بين البداية والوسـط والنهاية علاقة زمنية ممتدة وأن تكـون القصة ذات نهاية واضحة ومحددة ويجب أن تنتهى بنهاية حكمية أو تعليمية أو أخلاقية وأن توجه القارى نحو هدف معين.

ثانيـا: لابد من ترتيب أحداث القصة ترتيبا يظهر فيها مسـار التأثير السـببى وأن تكـون ناجمة عن الضرورة أى إن الحدث A يترک تأثيرا على الحدث B. لينتج عنهما الحدثC ومن ثم يترک الحدثC تأثيره على الحدثD وينتج عنهما الحدث E.

وهكذا دواليک (المسار السببى من ناحية الشكل)

- A→B→C→D→E→...

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن ديوانى خسـرو وشيرن وليلى ومجنون قد بنيا على هذا الإسـاس. حيث تبدأ الأحداث فى ديوان خسرو وشـيرين بولادة خسرو وتسير أحداث القصة فى مسار زمانى منظم وتنتهى بموته وموت شيرين. كما أن أحداث القصة فـى ديوان ليلى ومجنون تبدأ بفترة طفولتهما وتسـير وفق نظام زمانى وتنتهى فى نهاية المطاف بموتهما.

أما من ناحية الإيقاع والديمومة فى القصة فلابد من القول بأن قصة خسرو وشيرين يتم سـردها بإيقاع منخفض وسـرعة أقل لذا فإن ديمومة القصـة تبين أن حجم النص كثير جدا بالمقارنة مع عرض الأحداث أى إن نظامى استخدم فى نظم خسرو وشيرين أسـلوب (التوقف التوصيفى) ولا شـک فى أن مرد ذلک إلى التوصيفات العديدة التى أوردها نظامى أثناء القصة سـواء فى ذلک وصـف الطبيعة أو وصف الجمال أى جمال

المظهر والمخبر لأشخاص القصة وحالاتهم ومعنوياتهم. كما يجب أن نقول بأن نظامی قد لجأ إلى التوقف التوصيفي فی ديوان ليلى ومجنون حيث إن إيقاع القصة لا يتمتع بالسرعة رغم أنها أسرع فی إيقاعها من خسرو وشيرين لذا فإن حجمها أقل من قصة خسرو وشيرين ولكن مع ذلک لابد من القول بأن ديمومة القصة تبين أن حجم النص أكثر بكثير من عرض الأحداث.

الراوی (Narrater)

إن السرد فی القصة يتكون من مبدأين هما القصة والقاص إن لكل مقولة فی عملية السرد قائلا معينا فی مكان خاص وزمان معين. لذا فإن لكل سرد لأحداث القصة وجهة نظر معينة يسعى القاص إلى نقلها إلى القارئ أو السامع.

لقد سبق القول إن الشكلانيين يرون أن لكل سرد قسمين هما (Fibula) (القصة) و (Syuzet) أو (السرد) إن فايبولا يتحدث عن الأحداث والشخصيات غير أن السيوجية يرتبط بالراوی وهو النقطة التی يقيم فيها الراوی علاقة مع القارئ. فهو يختار اللغة ووجهة النظر والاتجاه والمنطلق الذی يروی من خلاله القصة. يقول تودوروف: «إن الراوی هو من يجسد الأصول التی تعتبر الأساس للتقويم فهو الذی يخفی عنا أفكار الشخصيات أو يظهرها لنا وبذلک يعرض علينا انطباعه عن (علم النفس). فهو الذی يختار الكلام المباشر أو غير المباشر أو يختار الترتيب الزمنی الممتد أو الفوضى الزمنية فمن غير وجود الراوی لا توجد قصة إطلاقا.» (تودوروف، ۲۰۰۳م: ۷۱و۷۲)

عندما نتساءل (من هو المتحدث فی القصة) فإننا فی حقيقة الأمر نبحث عن (الشخص) فی القصة. فأشكال رواية الأحداث متعددة منها:

العالم الكل: (Omniscient Point of View)

فالراوی من وجهة النظر هذه يروی القصة كفكرة عليا قادمة من الخارج فهو كالرب العالم بجميع أبعاد الشخصيات من السرائر وعلى الحاضر والماضی والمستقبل. فهو مطلع على أفكار الشخصيات وأحاسيسهم الخفية ويرى كل شئ ويسمعه.

إنه قادر على تحليل شخصيات القصة بكل حرية «ففی هذا الأسلوب يستطيع

الراوى أن ينفذ إلى أعماق أفكار الشخصيات وأذهانها وأن يظهر التعقيدات التى تسود الفعـل القصصى. إن بإمكانه أن يوجز الكلام إذ اقتضى الأمر ذلك كما أن بإمكانه أن يسـهب فى الكلام. إنه عالم بكل شـئ ويستطيع أن يظهر أشـياء لا تعرفها الشخصيات أبدا.» (مارتين، ١٩٨٩م: ٩٧)

الراوى الغائب المحدود (العالم الكل المحدود) (Limited omniscient Point of View)

«ففى هذا الاسـلوب يتحدث الراوى من وجهة نظر إحدى شخصيات القصة ويوجه أعمالها وأفكارها من الخارج. إن وجهة نظر العالم الكل المحدود يعد من ابتكارات هنرى جيمز. الذى كان يطلق عليه اسم "مركز مرآة اللاوعى".» (داد، ٢٠٠٦م: ٢٦٠) وقد تكون القصة على لسـان هذا الراوى تقريرا عما شاهده بنفسه أو ما نقله شهود عيان له فهو لا يدخل أفكاره فى تقريره وهذا ما يطلق عليه "الراوى المحايد أو شاهد عيان".

يرى رولان بارت فى كتابه "نقطة الصفر فى النص" أن الراوى الغائب هو الوسـيلة الأولـى لمواجهة الكاتب مع العالم ويراه فعلا إنسـانيا يربط الحياة بالتاريخ: «فالراوى الغائـب لكونه مندوبا وضعيا مطلقا، فإنه يسـتطيع أن يجذب إليـه اكثر الكتّاب تحفظا وأكثرهم تفاؤلا كما يجذب إليه من يعتبرون هذا العقد ضروريا لإثراء آثارهم. وعلى كل حال فإن الـراوى الغائب يعتبر رمزا للاتصال المعقول بين المجتمع والكاتب.» (بارت، ٢٠٠٨م: ٥٩و٥٨)

الراوى المتكلم

«يتم سـرد القصة فى هذا الأسلوب بواسطة أحد شخوص القصة وبأسلوب المتكلم (أنا السـردية) ويجوز أن تكون (أنا السـردية) إحدى الشخصيات الأصلية أو الفرعية. ويطلق على الشـخصية الأصلية (الـراوى البطل) وعلى الشـخصية الفرعية (الراوى المراقب).» (ميرصادقى، ١٩٩٧م: ٣٩٥)

إن من ميزات وجهة النظر هذه أنها تزيد من البعد الواقعى للقصة غير أن هذا الأمر يظل محدودا إذ إن الراوى غير قادر على الحديث عن آراء الآخرين عن شخصه وعن ميزاته هو.

الراوي في قصة خسرو وشيرين

إن وجهة النظر في سرد قصة شيرين وفرهاد هي رواية العالم الكل بمعنى أن الراوي عالم بجميع أفكار الأبطال وأعمالهم. ويستخدم الراوي أسلوبا غير شخصي (Impersond) أي إنه لا يطرح تفاسيره ومعتقداته الشخصية كما يتجنب إصدار الحكم بل يكتفي بعرض تقرير عن الأحداث والأفعال. ويذكر نظامي أن هذا الراوي العالم الكل هو «المتحدث الشيخ الكبير» ويقول في البيت الأول من القصة:

چنين گفت آن سخن گوی کهن زاد که بودش داستانهای کهن یاد

(خسرو و شيرين: ٥٧١)

- لقد روى المتحدث الشيخ الكبير الذي كان يتذكر القصص القديمة

(خسرو وشيرين: ٥٧١)

ولا شك في أن هذا الأسلوب كان شائعا في سرد الدواوين القديمة إذ نلاحظ ذلك بشكل واضح في الشاهنامة للفردوسي. إن هذا الراوي يقوم بعرض تقرير عن جميع الأعمال والأحداث في قصة خسرو وشيرين ويصف جميع الحالات والأحاسيس كما يقوم بتوصيف جمال المظهر ولكنه لكي يبق القارئ في مرحلة العقدة في القصة فإنه يترك تقديم التفسير الشخصي وكأنه يترك الحكم للمخاطبين.

الراوي في قصة ليلى ومجنون

تمتاز هذه القصة كنظيرتها خسرو وشيرين باستخدام الراوي العالم الكل والذي يسميه نظامي في بداية القصة "راوي القصة".

گوينده داستان چنين گفت آن لحظه که در این سخن سفت

(ليلى و مجنون: ٨٠٥)

- لقد روى راوي القصة عندما نظم لؤلؤ هذا السمط

(ليلى ومجنون: ٨٠٥)

إن الراوي في قصة ليلى ومجنون هو الآخر غير معنى بإدخال تفاسيره ومعتقداته الشخصية غير أنه يبدي رأيه عن الحب وحالاته وأحاسيس ليلى ومجنون عند الحديث

عن آهات مجنون وبكائه عند اكتوائه بنار الحبّ. فعلى سبيل المثال يقول عن حالات ليلى:

می‌رفت نهفته بر سر بام   نظاره کنان ز صبح تا شام
تا مجنون را چگونه بیند   با او نفسی کجا نشیند
او را به کدام دیده جوید   با او غم دل چگونه گوید
از بیم رقیب و ترس بدخواه   پوشیده بنیم شب زدی آه
چون شمع به زهر خنده می‌زیست   شیرین خندید و تلخ بگریست
گل را به سرشک می‌خراشید   وز چوب رفیق می‌تراشید
می‌سوخت به آتش جدایی   نه دود در او نه روشنایی
آیینه درد پیش می‌داشت   مونس ز خیال خویش می‌داشت
پیدا شغبی چو باد می‌کرد   پنهان جگری چو خاک می‌خورد
جز سایه نبود پرده‌دارش   جز پرده کسی نه غمگسارش

- كانت تختفى فوق السطح لتنظر من هناك منذ الصباح حتى المساء
- لتجد طريقا للقاء مجنون أو الجلوس معه ساعة
- وكيف تستطيع أن تشاهده وأن تبثه شكواها
- فقد كانت تخاف المنافس والعدو فحتى تأوهاتها كانت خفية عند منتصف الليل
- وكانت تعيش كالشمعة بضحكة مريرة ضحكة كانت أمر من البكاء
- كانت دموعها تجرى على التراب وكانت تنحت من الخشب شكل الرفيق
- كانت تحترق بنار الفراق فلا كان فيها دخان ولا نور
- كانت مرآتها الالم ومؤنسها خيال الحبيب
- إنها كانت تصيح كالريح من الحزن وكانت تشتعل النيران بقلبها
- فلم يكن لها حاجب ولا ستر غير الظلال ولامؤنس لها غير الوحدة

(ليلى ومجنون: ١٤٠١ – ١٤١١)

إن الجدول التالى يظهر الميزات والعناصر السردية فى القصتين ويعقد مقارنة بينهما فى النصين.

النصان / العناصر السردية	خسرو وشيرين	ليلى و مجنون
الحبكة	حبكة محكمة البناء ذات التشابكات والعقد والحلول المتتالية مبنية على السببية وممتدة زمنيا.	حبكة محكمة البناء بتشابكات وعقد محدودة دون حل مبنية على السببية وممتدة زمنياً.
الشخصيات	الشخصيات المؤثرة والفاعلة: القصة ذات شخصيات متنوعة مؤثرة فى المسار السردى، الأبطال: (خسرو وشيرين) الشخصيات المساعدة والكريمة: (شابور ومهين بانو). الشخصيات المضادة للأبطال والفاسدة: شيرويه. الشخصية المنفعلة والمتأثرة: (الضحية): فرهاد.	القصة ذات شخصيات محدودة وغير مؤثرة على مسارها. الشخصيات المؤثرة والفاعلة: والد مجنون ونوفل وابن سلام الشخصيات المنفعلة والمتأثرة: ليلى ومجنون.
الراوى – وجهة النظر	إن الراوى (وجهة النظر) هى بأسلوب العالم الكل ويدعى المتحدث (الشيخ الكبير). إن الراوى مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستفيد من الأسلوب غير الشخصي ويقوم بنقل الأحداث إلى القارئ كتقرير ويتجنب طرح التفاسير والمعتقدات الشخصية وإصدار الحكم.	إن الراوى (وجهة النظر) هى بأسلوب العالم الكل ويدع (راوى القصة). إن الراوى مطلع على جميع أعمال الأبطال وأفكارهم ويستخدم الأسلوب غير الشخصى ويقوم بنقل الأفعال والأحداث إلى القارئ كتقرير.

النتيجة

إن المتأمل فى منظومات نظامى الغنائى يجد أن آثاره تتمتع ببنية سردية محكمة بالإضافة إلى تمتعها بالتعابير والأوصاف التى يقل نظيرها مما جعل كلامه خلابا رائعا.

إن أسلوب عرض الأحداث ونوعية التعبير والزمن والمكان والشخصيات والأحداث والعقد أثناء القصة يدل جميعا على أن آثاره تمتاز بحبكة محكمة البناء.

كان الهدف من هذه الدراسة تسليط الضوء على البنية السرديه لديوانى خسرو وشيرين وليلى ومجنون من خلال تحليل بنية العناصر والوحدات القصصية فيهما

لنقدهما بشكل دقيق من خلال العناصر السردية كالحبكة والراوى والالتزام بالزمن و... حتى نعرف فى نهاية المطاف كيف استطاع نظامى باستخدام الأصول القصصية وخلق الأدوار لكل شخصية أن يرسم الأحداث والبنية القصصية عبر العقد المتتالية فى أعمال الشخصيات وأن يبدأ مسار القصة من مقدمة ثم وصلها إلى نهاية عبر مراحل عدة. إن هذين الديوانين الرومانسيين يظهران لنا ثقافتين وعقيدتين مختلفتين، إن ديوان خسرو وشيرين يمثل الحيوية الكبيرتين لتلك البيئة الميتة وتخرجها عن حالة السكون والرتابة التى تعد من مقتضيات الصحراء. ولكون نظامى قد فر ايران ما قبل الإسلام ويعرض صورة عن التقاليد والسنن عند الملوك الساسانيين كما أن ديوان ليلى ومجنون يمثل الحياة القبلية ويعرض صورة عن الرمال والصحراء والتقاليد البدوية الخشنه. إن نهاية القصتين مأساوية ففى إحداهما نجد أن الأساس على الاختيار كما أن الثانية يسودها الجبر والتسيير. إن أساس القصة فى ليلى ومجنون هو البيئة العربية المتمثلة فى الصراعات القبلية والحب المصاحب للعنف والحرمان.

غير أن المشاهد التى يخلقها نظامى فى سفره تمنح الحركة وعلى نفسه فى قصة ليلى ومجنون الالتزام بترجمة الحكايات العربية إلى الفارسية فإن النص خال من التفاصيل الكثيرة. وإن المضامين الشعرية تنصّب على مناجاة العاشقين لله خالق الأرض والسماء. وبمقارنة بين هذه القصة وبين خسرو وشيرين وهفت بيكر نجد أن سعة الخيال وتفصيل القول فيها أكثر بكثير من ليلى ومجنون ولعل السبب فى ذلك وصف مشاهد القصة فى قلب صحراء الحجاز والبادية وخيام البدو البعيدة عن أجواء القصور والحدائق ومجالس الاحتفالات والسهرات.

إن استخدام النص على هذه الشاكلة يعد تحليلا شكلانيا للنص وهو الوصول إلى مضمون النص عبر بنيته. إن لغة نظامى الشعرية لغة تصويرية حيث نجد نظامى يستخدم بنية سردية مناسبة للموضوع كما أنه يستخدم العناصر اللازمة فى كل أثر من مثل وصف مجالس السهرات واللهو والفرح والبناء والعزف عند الشخصيات ويقوم بمزج أدائها باستخدام التمهيدات اللغوية للمفردات بحيث يشعر القارئ باللذة والمتعة من المضمون كما يشعر بالبنية السردية المحكمة فى الأثر.

المصادر والمراجع

أحمدي، بابک. ٢٠٠٧م. ساختار و تأويل متن. الطبعة التاسعة.طهران: مرکز.

أخوت، أحمد. ١٩٩٢م. دستور زبان داستان. الطبعة الأولى. أصبهان: فردا.

بارت، رولان. ١٩٩٩م. درجهی صفر نوشتار. المترجم: شيرين دخت دقيقيان. الطبعة الثانية. طهران: هرمز.

براد بری، مالکوم. ٢٠٠٧م. جهان مدرن و ده نويسنده بزرگ. المترجم: فرزانه قوجلو. الطبعة الثالثة. طهران: چشمه.

پراپ، ولاديمير. ٢٠٠٧م. ريختشناسی قصههای پريان. المترجم: فريدون بدرهای. الطبعة الأولى. طهران: طوس.

تودروف، تزوتان. ٢٠٠٣م. بوطيقای ساختارگرا. المترجم: محمد نبوی. الطبعة الثانية.طهران: آگه.

تولان، مايکل جی. ٢٠٠٤م. درآمدی نقادانه و زبان شناختی در روايت. المترجم: ابوالفضل حری. الطبعة الأولى. بنياد سينمايی فارابی.

ثروت، منصور. ١٩٩١م. يادگار گنبد دوار. اميرکبير. الطبعة الأولى. طهران: بينا.

حميديان، سعيد. ١٩٩٤م. آرمان شهر زيبايی. الطبعة الأولى. طهران: نشر قطره.

داد، سيما. ٢٠٠٦م. فرهنگ اصطلاحات ادبی. الطبعة الثالثة. طهران: مرواريد.

زرينکوب، عبدالحسين. ٢٠٠٦م. ارسطو و فن شعر. الطبعة الخامسة. طهران: امير کبير.

فعلهگری، مرضيه. ٢٠٠٨م. بررسی عناصر داستان در آثار نظامی. همدان: حوزه هنری.

گنجوی، نظامی. ٢٠١٠م. خمسة (استناداً إلى مخطوطة وحيد دستگردی باهتمام سعيد حميديان). الطبعة الرابعة. طهران: نشر قطره.

ـــــــ. ٢٠٠٦م. ليلی ومجنون. تصحيح برات زنجانی. الطبعة الأولى. طهران: مؤسسة النشر والطباعة جامعة طهران.

مارتين، والاس. ٢٠٠٧م. نظريه های روايت. المترجم: محمد شهبا. الطبعة الثانية. طهران: ترمه.

ميرقادری، جمال. ١٩٩٧م. عناصر داستان. الطبعة الثالثة. طهران: سخن.

وبستر، راجر. ٢٠٠٣م. پيش درآمدی بر مطالعهی ادبی. المترجم: الهه دهنوی روزنگار. الطبعة الأولى. لامک: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١٣٠ ـ ١١١

دراسة شكلانية لخطبة الولاية للإمام على(ع)

حميد احمديان*
على سعيداوى**

الملخص

يعالج هذا المقال خطبة الولاية للإمام على عليه السلام وفقا لنظريات الشكلانيين أمثال ياكوبسن وفيكتور شكلوفسكى. يرى الشكلانيون أنّ الشكل هو الذى يحدد المعنى والمفهوم للنص. فى هذا المقال قمنا بدراسة خطبة الولاية للإمام على(ع) وعالجناها من الناحية اللغوية والصوتية وكشفنا فيها الصور البيانية مستعينين بالقواعد والأصول التى قدمها الشكلانيون لدراسة النصوص الأدبية، وقد بلغنا نتائج ربما لم نكن نتوصل إليها لو كنا قد نظرنا إلى هذه الخطبة بالمنظار الكلاسيكى للأدب. كما تبيّن لنا أنّ هناك بعض الأسرار والرموز البلاغية فى الروائع مثل كتاب نهج البلاغة لا تطال إليها أصول النقد القديم ولم تستطع أن تميط اللثام عنها، ولكن النقد الحديث ومنه الشكلانى بمقدوره أن يقوم بهذه المهمة وهذا ما بيناه فى هذا المقال. كلام الإمام على(ع) فى هذه الخطبة مبنى على التقابل والتضاد. تقابل "الأتقياء والفساق" و"الحق والباطل" و"الهدوء والضوضاء"، وهو تضاد قد شهده التأريخ الإسلامى منذ الأيام الأولى لخلافة الإمام(ع)، وقد عبر الإمام عن هذا التضاد ببيان رصين ولحن قوى وإحساس صادق وعاطفة مشبوبة ونغمة أخاذة باهرة تجلت من خلال نقدنا الشكلانى للخطبة.

الكلمات الدليلية: خطبة الولاية، النقد الشكلانى، الخصائص اللغوية، الخصائص الصوتية، التضاد، التقابل.

---

*. أستاد مساعد بجامعة أصفهان، إيران Ahmadian1776@yahoo.com
**. أستاذ مساعد بجامعة بوعلى سينا فى همذان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية١٣١: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١/٢٧ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٨/١٩

المقدمة

كثيرا ما نسمع أن كلام الإمام على عليه السلام فى نهج البلاغة دون كلام الله عز وجلّ وفوق كلام البشر. لماذا؟ وما هى الخصائص التى تضمنها كلام الإمام حتى سمت به هذا السمو العالى؟ نرى الأساتذة اليوم فى الجامعات يتوسلون بالنقد الكلاسيكى ليستخرجوا الدرر من كلام الإمام، والحال أن أصول هذا النقد وأيضا أصول البلاغة القديمة عاجزة عن اكتناه الخصائص البلاغية فى النص لأن النقد القديم يدرس النصوص الأدبية عبر عناصر بلاغية مجزأة ولا يستطيع أن يقيم العلاقة بينها وبين المضمون الذى خلقته هذه العناصر، ومجرد الإشارة إلى المجاز أو الإستعارة المكنية أو الكناية أو التشبيه دون ربطها بالمعنى والمضمون لا توصلنا إلى غاية. ويبدو أن التوسل بنظريات الشكلانيين هى من أفضل الطرق لمعرفة الجوانب البلاغية الدقيقة فى كلام الإمام وتحليلها. وهذا لا يعنى أننا نحط من قيمة النقد القديم ونبخسه حقه بل ما نريده هو العثور على أفضل طريقة لدراسة النصوص الأدبية. كما لا ندعى أن نظرية الشكلانيين تستطيع استكشاف جميع الرموز والأسرار البلاغية الكامنة فى كلام الإمام عليه السلام لأنه فى بعض الأحيان يتجلى كلام الإمام كمعجزة يعجز الأديب عن سبر أغواره.

وفى هذا المقال قمنا بتحليل إحدى الخطب المعروفة للإمام – وهى خطبة الولاية – وفقا لنظريات الشكلانيين. يرى الشكلانيون أن الأشعار الغنائية القصيرة والموجزة هى أفضل الأنواع الأدبية للدراسات الشكلانية. (غرين، ١٣٧٦ش: ٩٠؛ پاينده، ١٣٨٢ش: ١٣٤) لأن الشكل له دور هام فى الشعر الغنائى، وإذا كان الشكلانيون يؤكدون على الشعر لا يدل ذلک على أنهم لا يولون النثر أى اهتمام ولكنهم يعتقدون أن الخيال لا يستطيع أن يحلق فى النثر كما نراه فى الشعر، وإن كانت هناک بعض القطعات النثرية لها ما للشعر الغنائى من أهمية من المنطلق الشكلانى. ويعتقد بعضهم أنه لا فرق هناک بين الشعر والنثر. على رأى الشكلانيين فى مكتب براغ أنه لا فرق بين الشعر والنثر إلا أن الشعر أكثر انسجاما والتناغم بين أجزائه أشد من النثر. (شميسا، ١٣٨٨ش: ١٧٧)

وخطبة الولاية للإمام على عليه السلام من النصوص النثرية التى تحتوى على ظرائف بلاغية دقيقة من الوجهة الشكلانية، فالخيال يسمو فيها والمفردات تتجلى فى

أروع الحلى والتناغم يبلغ الذروة فى الجمال، والسيد الرضى لا يحيد عن الصواب فى كلامه حين يقول فى وصف هذه الخطبة: إنّ فى هذا الكلام لأدنى من مواقع الإحسان، ما لا تبلغه مواقع الاستحسان. وإنّ حظ العجب منه أكثر من حظ العجب به وفيه مع الحال التى وصفها زوائد من الفصاحة لا يقوم به لسان ولا يطلع فجها إنسان ولا يعرف ما أقول إلا من ضرب فى هذه الصناعة بحق وجرى فيها على عرق وما يبلغها إلا العالمون. (شهيدى، ١٣٧٤ش: ١٨-١٧)

وكذلك ابن ابى الحديد يعتقد أنّ: «هذه الخطبة من جلائل خطبه عليه السلام ومن مشهوراتها، قدّرها الناس كلّهم، وفيها زيادات حذفها الرضىّ، إمّا اختصاراً أو خوفاً من إيحاش السامعين.» (ابن أبى الحديد، ج١، ١٩٦٥م: ٢٧٥)

الشكلانية من المناهج الأدبية التى تعالج النصوص الأدبية من منظر لسانى ومن أهم المنظرين فى هذا المكتب هم رومن ياكوبسن[١] وفيكتور شكلوفسكى[٢] وبوريس ايخنباوم[٣]. يرى هؤلاء أنّ الأثر الأدبى محض شكل ويجب أن يدرس من الناحية الشكلية فقط لا المحتوى الأدبى وهم فى الواقع لا يوافقون على تقسيم النص الأدبى إلى صورة ومعنى ويقولون إن كان المعنى يعبر عن الأحاسيس والأفكار والعواطف فهذه كلها نستطيع أن نعثر عليها فى العناصر اللسانية. (شميسا، ١٣٨٨ش: ١٦٢)

ومن جانب آخر، فإن الشكل لا يعنى عندهم الوزن أو القافية أو الصورة العينية للنص بل مفهوم الشكل عندهم واسع يشمل جميع العناصر الأدبية كالمفردات والتشابيه والاستعارات والموسيقى و... . ويتشكل المعنى أو المحتوى عندهم من مجموع هذه

---

١. رومن ياكوبسن (١٩٨٢-١٨٩٦م) لغوى وأديب روسى، خبير ومنظّر فى النقد الأدبى ومعرفة الأساطير الأدبية. أسّس "حلقة موسكو اللغوية" سنة ١٩١٥م وله دور بارز فى تأسيس الشكلانية الروسية. بعد أن مارس الماركسيون الضغوط على الشكلانيين غادر ياكوبسن روسيا إلى تُشكوسلوفاكيا وبعد أن احتل الألمانُ تُشُكوسلوفاكيا غادرها ياكوبسن إلى إمريكا واشتغل هناك بالتدريس إلى أواخر عمره. يعتبر ياكوبسن أبرز ناقد شكلانى.

٢. فيكتور شكلوفسكى أبرز ناقد شكلانى بعد ياكوبسن. اشتهر بين الشكلانيين بعد نشره كتاب "ثورة الكلمات" سنة ١٩١٤م ومجموعة من المقالات تحت عنوان "حول نظرية لغة الشعر" (١٩١٦م). أشهر كتبه "الفن تقنية" سنة ١٩١٧م.

٣. بوريس ايخنباوم من أبرز الشكلانيين ولد سنة ١٨٨٦م وتوفى سنة ١٩٥٩م.

العناصر كلها.

يرى الشكلانيون أنّ الشكل هو ترجمان المعنى ولهذا فالنقد الشكلانى لايعنى عدم الاعتناء بالمعنى أو أنه يقع فى المرتبة الثانية بل إنّ طريقتهم للوصول إلى المحتوى تختلف عن المناهج الأخرى. فإنّ الشكلانيين يعتقدون أنّ العوامل الخارجية كالتأريخ والسيرة لا علاقة لها فى دراسة النصوص.

إذن وفقا لهذه النظرية، لو أردنا أن ندرس لغة الشعر والعناصر التى تتشكل منها يجب أن ندرسها فى بنائها الكلى والعلائق التى بينها، لأننا لو درسنا هذه العناصر منفصلة بعضها عن البعض الآخر لحوّلنا الشعر إلى جسد ميت لا حياة فيه وهدمنا كل ما فيه من جمال وروعة.

يرى رومن ياكوبسن أنّ كيفية الأثر الأدبى مرهونة فى شكله وبنائه ويعتقد أن الأثر الأدبى وخاصة الشعر لم يكن إلا بناء وصورة. ولهذا لانستطيع أن نميّز الصورة عن المحتوى فى الأثر الأدبى. يعتقد ياكوبسن أنّ رسالة الشعر تتجلى فى الصورة الشعرية، وانسجام العناصر الأدبية، وارتباط بعضها ببعض، وهذا الانسجام وهذه العناصر ليست إلّا المعنى والمضمون. (علوى مقدم، ١٣٧٧ش: ١٨٦-١٨٥)

على سبيل المثال أننا لو عاينا بناء أنشأته يد معمار ماهر نرى أنّ الأجزاء التى قد تشكل منها كالآجر والإسمنت والجص والشبابيک والأبواب وغيرها وقد وضع كل جزء فى مكانه المناسب وهو يخلق تناغما وانسجاما مع الأجزاء الأخرى بحيث لو فصلناه عنها لزال ذلک التناغم والانسجام ولا يمتّع عينَ الناظر إذا شاهده. إذن فكل جزء يلعب دورا فى البناء الكلى وله أثر فى المتعة التى يشعر بها المشاهد وهذا أيضا يصدق على الأثر الفنى تماما، أى أجزائه يدعم بعضها البعض. (شايگان‌فر، ١٣٨٦ش: ٤٥)

وفى هذا المقال سنقوم بدراسة خطبة الولاية للإمام على عليه السلام التى بنيت على التقابل والتضاد وسنبين كيف جعل الإمام - عليه السلام - العناصر الأدبية فى هذه الخطبة كبناء منسجم متلاحم ليبعث فى كلامه الجمال والجلال فى آن معا.

هناک منهج نقدى يسمّى البنيوية، تعود جذوره إلى الشكلانيين؛ فلهذا نرى بعض منظرّى البنيويّة أنفسهم فى الشكلانية مثل رومن ياكوبسن، ولكن ما نقصده هنا هو

المنهج الشكلانىّ الذى يدرس العناصر الأدبية فى نص واحد ويبين الدور الذى لعبته هذه العناصر فى خلق المضمون، ولا نعنى به البنيوية التى تحاول دراسة مجموعة من النصوص ثم كشف العناصر المشتركة فيها كما فعل فلاديمير بروب فى دراسته لمئة قصة روسية.

يعتقد البنيويون أنَّ الأعمال المتشابهة فى المضمون _ ذات المضمون الواحد _ تشكّل شبكة وبنية عميقة يمكن كشفها من خلال التحليل البنيوىّ للنص. على سبيل المثال إذا قرأنا خمسين قصة من القصص التى تعالج قضية الفقر أو الظلم أو المرأة نجد أن جميع هذه القصص لها خطوط رئيسية وبنى تحتية واحدة وإنما تختلف باختلاف الأبطال والمكان والزمان ونوع الحوار أمّا البنية فى جميع القصص فهى تتكرّر.

إذن فالتحليل البنيوىّ يبيّن لنا الوحدة البنيوية فى النصوص ثم يجعلنا أن نرى مجموعة من القصص أو النصوص كبناء منسجم تتحكّم فيه الوحدة العضوية. نذكر مثالاً ليزداد هذا المعنى وضوحاً: إذا قرأنا قصص التوابين مثل فضيل بن عياض أو عبدالله بن مبارك أو بشر الحافى نجد هذه القصص تتكوّن من العناصر التالية:

١- أن التائب قبل توبته كان مذنباً خمّاراً أو لصاً فتّاكاً.

٢- هناك علّة تسبّب تنبّه التائب.

٣- يصبح التائب من خيرة المؤمنين والأتقياء.

وإذا توسعنا فى هذه القصص وألقينا نظرة إلى قصص التوابين فى العالم نجد نفس البنية التى شرحناها. (شميسا، ١٣٨٨ش: ١٩٨-١٩٧)

خلفية البحث

بما أنّ المنهج الشكلانى يُعدّ من المناهج الحديثة فى العالم العربى فلم أعثر على كتابٍ أو مقال باللغة العربية قام بنقد شكلانى لخطبة من نهج البلاغة أو نص أدبى آخر، وأكثر المصادر العربية والفارسية التى عالجت الشكلانية ذكرت أمثلتها من الأدب الغربىّ ولكنّ المقالات الفارسية التالية درست بعض النصوص الأدبية الفارسية دراسة شكلانية:

۱. «ســاختار، صورت و مفهوم در شعر، رهيافتی صورتگرايانه به غزلواره ۳۹ أثر سرفيليپ سيدنی»، عباس إبراهيمی، مجله جامعة اصفهان، الشتاء ۱۳۷٤ش.

۲. «بررســی يكی از اشــعار پروين اعتصامی بر اســاس نظريه‌های ساختاری»، مهوش قويمی ونرگس هوشمند، مجلــه پژوهش زبانهای خارجی، العــدد ۳۸، الصيف ۱۳۸٦ش. يبــدو من العنوان أنّ هذه المقالة نقد بنيويّ ولكــن القارئ بعد قراءة المقالة يعرف أنها دراسة شكلانية.

۳. «تبلور مضمون شعر در شكل آن (نگاهی به شعر دريا سروده شفيعی كدكنی)»، حسين پاينده، مجله كلک، العدد ۱۱-۱۲، بهمن و اسفند ۱۳٦۹ش.

٤. «تباين و تنش در ســاختار شعر "نشانی" سهراب سپهری»، حسين پاينده. هذه المقالة طبعت فی موضعين:

۱. فــی كتاب "نقد ادبی و دموكراســی"، حســين پاينده، ط ۲، انتشــارات نيلوفر، ۱۳۸۸ش.

۲. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تبريز، العدد ۱۹۲، الخريف ۱۳۸۳ش.

مضمون الخطبة

قد فصلت فترة غير قصيرة بين وفات الرســول صلی الله عليه آله وســلم وجلوس الإمام علی عليه الســلام علی مســند الخلافة ويبدو أن كل شیء قد انقلب رأسا علی عقــب. بعــض أصحاب النبی الذين حاربــوا فی رحابه قد تحولوا إلی تجار يكدســون الأموال فی بيوتهم ويحفلون بلذائذ الدنيا، وقد انقلب الجهاد عندهم إلی احتلال البلدان المجاورة، وبيت المال كان يشــرف عليه رجال كمــروان بن الحكم، والأتقياء قبعوا فی البيوت والفجار أخذوا بزمام الأمور. يحكم معاوية فی الشــام ويستشير فی حكمه فئة مرتزقة لا دين لها والشبهات تسيطر علی المجتمع ويظهر الباطل فی صورة الحق والحق فــی صورة الباطل. سميت التقوی جبنا والارتزاق بالدين همة. وفی هذه الأحوال التی تجول فيها الشــبهات وتصول فی المجتمع لابد أن تقــع الخصومة والعداوة بين الفريقين وفی مثل هذه الظروف تســلّم الإمام زمام الخلافة. وما إن أصبح إماما للمسلمين حتی

رقى المنبر وألقى هذه الخطبة الهائجة، الثائرة، خطبة يتجلى فى شكلها التضاد والتقابل.

ذكرنا سابقا أنّ هذه الخطبة تبتنى على التقابل والتضاد. فمنذ العبارات الأولى نرى التقوى تقف أمام الشهوات وتقابلها، والأتقياء يصطفون مقابل المفسدين كما نلاحظ ذلك فى عبارات عديدة من هذه الخطبة وهو الأساس الذى ابتنت عليه الخطبة. وهذا التضاد هو نفسه ما حدث إبان خلافة الإمام على عليه السلام وجعل البلاد الإسلامية تغلى وتفور والإمام قد لاحظ ذلك بنظرة ثاقبة وتنبأ بما سيؤول إليه المجتمع الإسلامى.

فى ما يلى سنذكر نص الخطبة ثم نقوم بدراستها من منطلق شكلانى (Form).

«ذِمَّتِى بِما أَقُولُ رَهِينَةٌ، وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ، إنَّ مَنْ صَرَّحَتْ لَهُ الْعِبَرُ، عَمَّا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْمَثُلاتِ حَجَزَتْهُ التَّقْوى عَن تَقَحُّمِ الشُّبُهاتِ، أَلاَ وإِنَّ بَلِيَّتَكُمْ قَدْ عَادَتْ كَهَيْئَتِها يَوْمَ بَعَثَ اللهُ نَبِيَّكُمْ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وآله. وَالَّذِى بَعَثَهُ بِالْحَقِّ لَتُبَلْبَلُنَّ بَلْبَلَةً، وَلَتُغَرْبَلُنَّ غَرْبَلَة، وَلَتُساطُنَّ سَوْطَ الْقِدْر، حتى يَعُودَ أَسْفَلُكُمْ أَعْلاكُمْ، وَأَعْلاكُمْ أَسْفَلَكُمْ، وَلَيَسْبِقَنَّ سابِقُونَ كَانُوا قَصَّرُوا، وَلَيُقَصِّرَنَّ سَبَّاقُونَ كانُوا سَبَقُوا، وَاللهِ مَا كَتَمْتُ وَشْمَة، وَلا كَذَبْتُ كِذْبَة، وَلَقَدْ نُبِّئْتُ بِهذَا الْمَقَامِ وَهذَا الْيَوْمِ، أَلاَ وإِنَّ الْخَطَايا خَيْلٌ شُمُسٌ حُمِلَ عَلَيْهَا أَهْلُها وَخُلِعَتْ لُجُمُهَا، فَتَقَحَّمَتْ بِهِمْ فِى النَّارِ، أَلاَ وإِنَّ التَّقْوى مَطَايا ذُلُلٌ حُمِلَ عَلَيْها أَهْلُها وأُعْطُوا أَزِمَّتَهَا، فَأَوْرَدَتْهُمُ الْجَنَّةَ. حَقٌّ وباطِلٌ، وَلِكُلٍّ أَهْلٌ، فَلَئِنْ أَمِرَ الْباطِلُ لَقَدِيماً فَعَلَ، وَلَئِنْ قَلَّ الْحَقُّ فَلَرُبَّما وَلَعَلَّ، وَلَقَلَّما أَدْبَرَ شَىءٌ فَأَقْبَلَ.» (شهيدى، ١٣٧٤ش: ١٧)

الخصائص النحوية

تحتوى هذه الخطبة على ١٥ أو ١٧ جملة وجميعها إما تبدأ بقسم أو بكلمات تدل على التأكيد نحو: "والذى بعثه بالحق" أو بحروف تدل على ذلك مثل "إنّ" و"ألا" و"لام التأكيد" و"نون التأكيد" و"المفعول المطلق التأكيدى" وهى جميعا تدل على التضاد والنزاع القطعى الذى سيحدث لا محالة بين فريقين من المسلمين.

وما حدث إبان خلافة الإمام من اصطفاف المسلمين وجها لوجه فى حرب ضارية ما كان لها نظير فى التأريخ الإسلامى. وهذا لم يستطع أن ينبىء عنه أو يخبر به إلا رجل عارف بأحوال المجتمع الإسلامى كالإمام على عليه السلام ولهذا أخذ يردف الكلمات

التأكيدية بلحن غاضب، وتحدث إلى الناس بما سيحدث فى المستقبل القريب وإن كانت هذه المؤكدات أيضا تدل على أن مخاطبى الإمام كانوا أناسا خاملين لا يشعرون بشىء مما يحدث حولهم فكيف أن يتنبأوا بما سيحدث فى المستقبل. وإذا نظرنا إلى هذه الجمل المؤكدة من منطلق نفسانى ربما هى ترسم باطن الأشخاص فى ذلك الأوان، بأنهم كانوا يظنـــون أن كل ما يقوله الإمام (ع) هـــو كلام مختلق لا حقيقة له. فلهذا اضطر الإمام أن يرهن ذمته منذ البداية ويقسم لهم بذمته أن ما سيقوله لا بد من وقوعه.

ثورة الكلمات

يرى الشـــكلانيون أن الكلمـــة هى التى تمنح النص الخصائـــص الأدبية وتقدر على إيجاد الثورة، فلهذا يقول الشـــاعر الفرنســـى مالارمه: «إن الشعر لا يكتب بالأفكار بل بالكلمات.» (بركات والســـيد، ٢٠٠٤م: ١٩٢) ويعتقد شكلوفسكى أن الكلمات ليست وســـيلة لبيان الأفكار والمعانى بل هى المـــادة الأصلية التى يتجليان فيه. (علوى مقدم، ١٣٧٧ش: ٧٣)

وأطلق أحد الشـــكلانيين على الشعر "عنوان ثورة الكلمات" وأصاب فى هذا قلبَ الحقيقة. لأن الكلمات التى نســـتخدمها فى محاوراتنا اليومية ميتة ليس فيها شـــىء من الحيويـــة، ولا تلفـــت أنظارنا أبدا. ولكـــن قليلا من التغيير الذى يحـــدث فيها فى البناء الشعرى يعيد لها الحياة، وكلمة واحدة عندما تقع فى بؤرة الشعر تحيى جميع من حولها. (شفيعى كدكنى، ١٣٥٨ش: ١٣)

وإذا كان استخدامنا لمصطلح ثورة الكلمات للنصوص الأدبية فيه شىء من التسامح، إلا أن اســـتخدامه لهذه الخطبة حقيقة أدبية تتجلى فى جميع مفرداتها. يقول غلامحســـين يوســـفى: ربما نقرأ شـــعرا تلتحم فيه الصور التعبيرية بالمضامين وكأنها شـــىء واحد لا نستطيع أن نفصل بعضها عن بعض. (يوسفى، ١٣٧١ش: ٧٢٦) وكلام يوسفى هذا يصدق تماما على خطبة الإمام هذه. لأن الكلمات فيها تلتحم بالمضامين حتى أننا لا نستطيع أن نتخلى عن أى لفظ من ألفاظها أو أن نحوّل كلمة من جملة إلى جملة أخرى.

وأوّل كلمـــة تنطلـــق من هذه الخطبة صارخة فى وجـــوه المخاطبين هى كلمة "تقحّم

الشبهات". هذه الكلمة ترادف "الورود" أو "الدخول" ولكن شتّان ما بين هاتين الكلمتين وما بين كلمة "تقحم". ولو بحثنا فى جميع المفردات المرادفة لها لم نعثر على كلمة تدلّ على الخوف والهلع والظلام المستتر فيها. "القحمة" معناها السواد والظلام والمهلكة و"قاحم" صفة لشىء يشتدّ فيه السواد. و«قحم الرجل فى الأمر واقتحم وانقحم: رمى بنفسه فيه من غير رويّة. واقتحم الإنسان الأمر العظيم وتقحّمه أى: رمى بنفسه فى معاظم عذابها، والقحم الأمور العظام التى لا يركبها كل أحد. وقال أبوزيد الكلابى: القحم: المهالک.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة قحم)

وكل أمرٍ شديد حالک ومخيف يسميه العرب قحمة. «فالقحمة الاقتحام فى الشىء والمهلكة والسنة الشديدة والقحط. وقُحَمُ الطريق: مصاعبه.» (الفيروزآبادى، ٢٠٠٨م: مادة قحم) و«كل أمر شاق من الأمور المعطلة والحروب والديون فهى قحم.» (الزبيدى، ١٤٠٦ق: مادة قحم) وسُمِّيَت الذنوب العظام بالمقحمات «وفى حديث ابن مسعود: مَن لَقِيَ الله لا يشرک به شيئاً غفر له المقحمات: أى الذنوب العظام التى تُقْحِم أصحابها فى النار أى تلقيهم فيها.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة قحم)

ولو وضعنا هذه الكلمة إلى جانب "الشبهة" وهى تدلّ على الإبهام وعدم تمييز الشىء عن سواه لظهر التلاحم والإنسجام الشديد بين اللفظ والمعنى، بحيث أن عبارة "تقحم الشبهات" تعرب عن الظلام المخيف والشبهات المهلكة التى سيتورط بها المسلمون فى المستقبل.

الكلمة الأخرى فى الخطبة هى كلمة "بلية". "البلية" بمعنى الاختبار فنقول: «أبليت فلاناً إذا اختبرته. وبلاه بالخير أو الشر بمعنى: امتحنه.» (الراغب الأصفهانى، ١٤٠٤ق؛ الطريحى ١٤٠٨ق: مادة بلى)

وسمّيت المصيبة والمحنة بالبلوى لأنها تختبر الإنسان وفيها تعرف جواهر الرجال. و"البليّة" فى كلام الإمام على(ع) تنبىء عن المصائب والمحن والفوضاء التى ستعمّ البلاد الإسلامية.

وألحقَ الإمام كلمة البلية بكلمة "بلبل" التى جاءت بعدها وهى بمعنى الاضطراب والافتراق حتى جعل الصورة تكتمل والوصف يبلغ القمة. وهذه الكلمة تدل بوضوح على

ما سيؤول الناس إليه من اضطراب وحيرة وارتباک بسبب ما تورطوا فيه من شبهات. لأن "البلبلة" تنطوی على معنى التفرق والاختلاف وتوحی بالوسوسة والمرض والأحزان والهموم. فالبلبلة فی کتب اللغة بمعنى «تفريق الآراء وتبلبلت الألسن: اختلطت وبلبل القوم بلبلة وبلبالاً: حرّکهم وهيّجهم.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة بلبل) ويقال للذئب «البلبال، لأنه يُبلبل الغنم ويفرّقها. والبلية مبعث الوساوس والأحزان والشجون فهی «شدة الهمّ والحزن والوسواس فی الصدور.» (ابن عبّاد، ١٩٩٤م: مادة بلبل)

وفی هذه الأحوال يُعرف الرجال من أشباه الرجال ويُعرف الأتقياء من غيرهم ويتضح ذلک فی عبارة "لتغربلن غربلة". الغربلة بمعنى تنقية الحب ونحوه من الشوائب بالغربال ويقال: «غَربَل الشیءَ: نَخَلَه والغربال ما ينخل به.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة غربل)

وهذه المفردة کما توحی بالاختبار والتمييز تدل فی الوقت ذاته على التقاتل والتفاتک الذی سيطحن المسلمين طالما لم يذعنوا لخلافة الإمام ولم يلوذوا تحت لواء إمامته. جاء فی کتب اللغة: «غَربل القوم: قتلهم وطحنهم. وجاء فی الحديث: کيف بکم إذا کنتم فی زمانٍ يغربل الناس فيه غربلة. بمعنى يقتلون ويطحنون وقيل يذهب بخيارهم وتبقى أراذلهم.» (الفيروزآبادی، ٢٠٠٨م؛ الزبيدی، ١٤٠٦ق: مادة غربل)

ولتغربلنّ: «يجوز أن يکون من الغِربال الذی يُغربَل به الدقيق، ويجوز أن يکون من غربلتُ اللحم، أی قطعته. فإن کان الأول کان له معنيان: أحدهما الاختلاط، لأنّ غربلة الدقيق تخلط بعضَه ببعض. والثانی أن يريد بذلک أنه يستخلص الصالح منکم من الفاسد، ويتميز کما يتميز الدقيق عند الغربلة من نخالته.» (ابن أبی الحديد، ج١، ١٩٦٥م: ٢٧٧)

وبعد ذلک استخدمت هذه الکلمة مجازا للناس لمعرفة الصالح منهم من الطالح وما يرمی إليه الرسول فی الحديث الذی سبق هو الفصل بين الصلحاء وغيرهم. وفی التمييز الذی يأتی من تقابل الفريقين سيتقدم رجال کانوا متأخرين ويتأخر أناس کانوا متقدمين. وقد استخدم الإمام اللغة والتراکيب النحوية ليعبر عن المعانی المکنونة فی نفسه، وفی النهاية استعان بالمجاز والاستعارة ليرسم تلک المعانی الانتزاعية فی أحسن صورة. وصناعة الطباق فی العبارة التالية "يعود أسفلکم أعلاکم وأعلاکم أسفلکم" جعل ذلک التضاد

والتقابل بين الفريقين محسوسا وملموسا لدى السامع أو القارئ وهى تقدم صورة رائعة لما سيبتلى به أصحاب النبى (ص) من بلايا تجعل عاليهم أسفلهم وأسفلهم عاليهم.

تنقسم هذه الخطبة إلى قسمين؛ القسم الأول يتحدث فيه الإمام عن السقوط فى الشبهات وهى مانع كبير للوصول إلى التقوى والقسم الثانى وهو أصل كلام الإمام ويدور فيه الحديث عن الاضطراب والحيرة والفوضى والحروب والتقابل والتضاد وما سينتهى إليه أمر المسلمين. وفى النهاية، تحدث الإمام مرة أخرى عن التقوى كما جرى الحديث عنها فى بداية الخطبة.

والتقوى فى هذه الخطبة كلمة ينعكس أثرها فى كلام الإمام من أوله إلى آخره وهى السبيل الوحيد للخروج من الشبهات وما يتعلق بها من آثام وما يقابل التقوى هى الخطايا وقد قارن بينهما الإمام ليعيدنا إلى التضاد الذى تحدث عنه فى أواسط الخطبة.

وفى هذا المقطع،لم يتحدث الإمام عن التقوى والخطايا فقط وإنما نرى مشهدين بديعين لم يقدر على رسمهما إلا من اكتملت عنده ملكة الخطابة؛ ففى المشهد الأول نرى خيولا شُمسا قد انفلت اللجام من أيدى راكبيها وهى تعدو بهم لتوردهم نار جهنم.

كل كلمة فى هذه الخطبة لها دور هام فى بناء المشهد؛ فعبارة "خلعت لجُمها" تدل على خيول شمست وانفلت اللجام من أيدى راكبيها وهم يتوقعون السقوط فى كل لحظة. كلمة الخيل فى كلام العرب مأخوذة من الخيلاء بمعنى التكبر والنخوة والفخر. «الخيلاء التكبرّ [كأنّ الإنسان] يتخيل فضيلة تراءت فى نفسه. وخايله بمعنى: "فاخره"، وتخايلوا: "تفاخروا".» (الراغب الأصفهانى، ١٤٠٤ق: مادة خيل) كما أن هذه الكلمة انضوت على معنى التلوّن. «فالخيل يدلّ على حركةٍ فى تلونٍ، والمختال فى مشيه يتلوّن فى حركته.» (الفراهيدى، ١٤١٤ق: مادة خيل)

واقترنت هذه الكلمة بمفردة "شُمس" وهى بدورها توحى بمعنى كان يتفرّسه أمير المؤمنين(ع) ويتنبّأ به ألا وهو عدم الاستقرار والجموح والشرود والعداوة التى سيتورّط بها المسلمون. "شُمس" مفردها شَموس مثل رُسُل ورسُول. «دابة شموس وخيل شُمس: لا تكاد تستقر». وشُبِّهت هذه الخيول «بالشَمس لعدم استقرارها وحركتها المستمرة.» (ابن زكريا، ١٤١١ق؛ الراغب الأصفهانى، ١٤٠٤ق: مادة شمس)

واستخدام الإمام للخيول الشُمس لم يأتِ عن صدفة وإنّما قصده الإمام (ع) قصداً. لأنّ هذه الخيول الشُمس التى تتبختر بمشيتها ولم تستقر فى حركتها لا بدّ وأن تمنع صاحبها من الركوب ثمّ تلقيه على وجهه. جاء فى لغة العرب: «شَمَس الفرس شموساً وشِماساً أى: شَردَت وجَمَحت ومنعت ظهرها.» (الجوهرى، ١٩٨٧م؛ ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة شمس)

وأضف على هذا ما فى هذا الكلمة من معنى العداوة وهى ما أُصِيبَ به المسلمون فى مستقبلهم. لأنّ: «شَمسَ له وشامسه وشمس له بمعنى: عانده وعاداه وأبدى له عداوته.» (ابن زكريا، ١٣٨٧ش؛ الفيروزآبادى، ٢٠٠٨م؛ الزبيدى، ١٤٠٦ق: مادة شمس)

فالمفردات فى هذه العبارات قد التحم بعضها إلى بعض لترسم صورة مرعبة تملأ القلوب خوفا وفزعا وهى تدلّ بمعانيها مفردةً ومركبةً على البلبلة والاضطراب وعدم الاستقرار والعداوة التى ستلحق بالمسلين إذا ما لم يتمسّكوا بالتقوى وأوامرِ إمامهم عليه السلام.

وفى المشهد الثانى يرسم الإمام صورة جميلة رائعة خلابة ترتاح إليها النفوس وتلتذ لها المسامع ومما لا شك فيه أن روعة هذا المشهد تعود إلى الشكل [form] والأسلوب البيانى الذى اتخذه الإمام. والمفردة التى تلفت الأنظار فى هذا المشهد هى كلمة "مطايا" وجاءت فى النص لتكون ضدا لكلمة "خيل". فالمطية أصلها من المطا بمعنى الظهر وهى الدابة التى يشعر الراكب بالراحة فوق ظهرها، بينما أنّ الخيل يبدو أنها مشتقة من الخيلاء وهو التكبر ومنها المختال وهى صفة للمتكبر الجاهل. المطايا مفردها مطيّة والمطيّة هى الناقة المسرعة، وعلى الرغم من سرعتها فإنما يجلّلها الهدوء والطمئنينة. «تقول العرب: تمطّى فى مشيته: تبختر وهو يتثاءب ويتمطّى.» (الزمخشرى، ١٣٩٠ق: مادة مطى)

و«المطية هى الناقة التى يُركب مطاها أى ظهرها.» (ابن منظور، ١٩٨٨م: مادة مطى) وهذا المعنى يعاكس معنى «الخيل» ويخالفه. هذا يدلّ على سرعة يخامرها الهُدوء وتلك تدلّ على الاضطراب وعدم الاستقرار.

و"ذلل" جمع لكلمة ذلول وهى الدابة التى تسير بهدوء واطمئنان. اقتران هذه

الكلمة بكلمة المطايا أضفَت على الصورة معنى الانقياد والطاعة والرفق والرحمة والاطمئنان. قال الراغب: «ذلّت الدّابة بعد شماسٍ ذلّا وهي ذلول: ليست بصعبة.» (الراغب الأصفهاني، ١٤٠٤ق) «والناقة الذلولة هي المنقادة.» (الطريحي، ١٤٠٨ق؛ الفيروزآبادي، ٢٠٠٨م: مادة ذلل)

كما أنّ هذه الكلمة توحي بالرفق والرحمة التي سوف يفوز بها المتقون لأنّ الذل من معانيه: «الرفق والرحمة.» (ابن منظور، ١٩٨٨م؛ الزبيدي، ١٤٠٦ق: مادة ذلل)

وفيها معنى «الخضوع والطاعة واللين.» (المصدر نفسه) وكل هذه المعاني التي نتلمّسها في قوله «مطايا ذلل» تشير إلى مستقبل المتقين وما سيغشاهم من رحمة ورفق وهدوءٍ لما يبدونه من خضوعٍ وطاعةٍ لإمام المتقين أمير المؤمنين عليّ عليه السلام. ثم قال عليه السلام: "أعطوا أزمتها" أي أسلمت أزمة هذه المراكب الذلولة والهادئة إلى أيدي الأتقياء وإذا جمح المركوب فإن زمامه بيد الراكب. وفي النهاية يذكر الورود إلى الجنة ليكون مقارنا لتقحم النار وفاصلا بين الفريقين؛ فريق منتصر عزيز وفريق مهزوم ذليل.

انتقاء المفردات في هذه الخطبة يبدو في بعض الأحيان كالمعجزة لأن هذه الكلمات ترسم ما تتضمنه الخطبة من تضاد وتباين بين الفريقين. الفريق الأول قد امتلكه اليأس والخوف وهو مضطرب غير مستقر ونهايته الإنكباب في نار جهنم. والفريق الآخر فرح مسرور هادئ البال مطمئن الخاطر وفي النهاية تحتضنه جنة واسعة. وهذه التعابير البديعة الرائعة الساحرة هي من خصائص نهج البلاغة. وصح قول الشكلانيين: إنّ الأديب يصنع ثورة بانتقاء كلماته. «هذه الجمل تتلائم من حيث المعنى، وترمي إلى هدف واحد وهو اضطراب حال المسلمين بعد الإمام. واختلاط حابلهم بنابلهم، وتأخرهم عن الأمم ... وقد مرّ على المسلمين أدوار متقلبة ومتنوعة سوءاً وضعفاً، وأسوأها على الإطلاق ما هم عليه الآن، أنهم أذل الأمم، وأضعف الخلائق. والسـّر الأساسي _ فيما نعتقد _ هو أنّ الحكم ومركز القوة والقيادة في أيد أئمة خائنة، وإلى هذا أشار الإمام بقوله: "يعود أسفلكم أعلاكم، وأعلاكم أسفلكم" وعنه تتفرع بقية المساوئ كسيطرة الأعداء والأجانب، وظهور الدجالين والأدعياء، والتفرقة والشتات، وما إليه من التأخر والانحطاط. لقد كان فيما مضى أمم، وصاروا أثراً بعد عين، فهل يحيق بنا ما حاق بهم،

أو يتداركنا الله برحمته.» (مغنية، ١٩٧٩م: ١٣٤- ١٣٣)

الصور البيانية

نقلنا في ما سبق قول الشريف الرضي – رضوان الله عليه – في فصاحة هذه الخطبة وبلاغتها حيث قال: «في الخطبة زوائد من الفصاحة لا يقوم به لسان ولا يطلع فجّها إنسان ولا يعرف ما أقول إلا من ضرب في هذه الصناعة بحق وجرى فيها على عرق وما يبلغها إلا العالمون.» (شهيدي، ١٣٧٤ش: ١٨-١٧)

ولتبيين الصور البيانية في هذه الخطبة فإنّ لساني قاصر وقلمي عاجز لأنّي لست ممّن ضرب في هذا الصناعة بحق وجرى فيها على عرق ولكنّي أحاول الغور في بعض صورها البيانية لكشف صورها الفنية التي ساهمت في خلق مضمون الخطبة ألا وهو الفتنة التي أصيبَ بها المسلمون وكشّرت لهم عن أنيابها وأقحمتهم في الشبهات وحشرتهم في الظلمات. للكشف عن هذه الفتنة وحقيقتها لا يلوذ الإمام – عليه‌السلام – بالإطناب ولا يلجأ إلى التطويل بل مال إلى الاستعارة والتشبيه وعَرضَ أمامَنا مشهداً حياً كأنّنا نشاهد فيه تلك الفتنة ومهالكها الحالكة المظلمة التي ستطوي المسلمين في طياتها وتجعلهم على شفا حفرةٍ من النار كما كانوا قبل الإسلام.

استعارة البلية لهذه الحالة التي يعيشونها تكفي ليتدبر المسلمون حالتهم المزرية. فلن يسميَها الإمام حالة ولا قضية أو أشباهها بل استعار لها لفظة البلية ليذكرهم بتلك الحالة التي كانوا قد عاشوها قبل سنواتٍ في جاهليتهم.

«إنَّ بلية العرب التي كانت محيطة بهم يوم بعث الله نبيّه محمداً هي بلية الفرقة ومحنة الشحناء: حيث كانوا متناقضين متنافرين يدعو كل إلى عصبيته، وينادي نداء عشيرته يضرب بعضهم رقاب بعض: فتلك الحالة التي هي مهلكة الأمم قد صاروا إليها بعد مقتل عثمان: بعثت العداوات التي كان قد قتلها الدين، ونفخت روح الشحناء بين الأمويين والهاشميين.» (عبده، ج١، لاتا: ٤٣)

بلية تشبه تلك البلية التي كانت يوم بعث الله نبيّه – صلّى الله عليه وآله وسلّم –. هذا التشبيه يطوي تاريخ الجاهلية بأسره وينصبه أمام السامع نصباً كأنّه يراه. "هيئة

يومَ بعث الله نبيّه" ليست مجرّد تعبير بل هى تاريخ قد عاشه المسلمون قبل البعثة. فهذه الفتنة هيأتها تشبه تلك الهيئة المرعبة التى أحسن الإمام فى تسميتها: "بلية" قد ابتلى بها المسلمون.

ومثل هذه البلية لا شكَّ أنها ستتمخّض عن نتائج لا يحمد عقباها.لم يترک الإمام _ عليه السلام _ المشهد ولم يتقاعس فى رسمه بل واصل استخدام الصور البيانية ليُكمل الصورة الفنية ليرسم لنا تلك النتائج التى سيؤول إليها المسلمون. فاستعارَ "البلبلة" للمسلمين بجامع الاضطراب والتفرق والتهيّج فى كل منهما كما استعار "الغربلة" لهم بجامع الاختيار والتمييز أو بجامع التقطيع فى كل منهما على اختلاف فى المعنى كما بيناه فى ثورة الكلمات.

شبه الإمامُ المسلمين بشىءٍ يُبلبَل ويُفَرّق لأنَّ البلبلة تفرّق القوم وتحرّكهم وتهيّجهم وتبعث فيهم الشكوک والشبهات والوساوس والأحزان ثم اشتق من مصدر "البلبلة" فعل "بَلبَلَ يُبلبلُ" على سبيل الاستعارة التبعية.[1]

وشبه المسلمين، بشىءٍ يُغربَل لأنّ الغربلة تغربل القوم كما يُغرَبل الدقيق ويميّز صحيحه من سقيمه كذلک الغربلة تغربل القوم وتميّز الصالحين من الطالحين والمؤمنين من المارقين ثم اشتق الإمام من المصدر فعل "غربَل يغربل" على سبيل الاستعاره التبعية.

ومثل هاتين الاستعارتين، استعارَ الإمام "سوط القدر" لهم فكأنّهم قدر يساط أى يخلط ما فيه من شدة الغليان حتى يذهب أعلاه إلى أسفله وأسفلُه إلى أعلاه وهذه الاستعارة «حكاية عما يؤولون إليه من الاختلاف وتقطع الأرحام وفساد النظام.» (عبده، ج١، لاتا: ٤٣)

وبعد هذا يذكر الإمام – عليه السلام – أسباب الفتنة وحلولها وطريق التخلص منها. فسببها الأوّل والأخير هو الخطايا، وطريق التخلص منها هى التقوى فيلجأ الإمام إلى تشبيه تمثيل فى نهاية الروعة والحيوية ليرسم لنا صورة من الخطايا ودورها فى خلق الفتنة وصورة من التقوى ودورها فى ردع الفتنة فشبّه الخطايا بخيل لها مجموعة

---

١. فى كل استعارة تبعية يمكن أن نجرى الاستعارة المكنية وأيهما أجرينا يمتنع إجرائها فى الأخرى ولكنّنا رجّحنا التبعية هنا على المكنية لأنها أقرب إلى المعنى من المكنية.

من الأوصاف: إنّها نافرة وحشية لا تمكّن راكبها من ظهرها وقد خلعت لجامها وأوردت راكبها في المهالک ووجه الشبه بينهما هيئة منتزعة من عدّة أمور. وجه الشبه كائن وحشيٌ يسرع بمشيه بلا رويّة لا رادعَ يردعه ولا وازعَ يزعه ولا مانع يمنعه حتى يودى براكبه إلى المهالک.

وشبّه الإمام التقوى بمطايا لها مجموعة من الأوصاف: فهذه المطايا ذلولة هادئة قد مكّنت راكبها من ظهرها وقد أمسک صاحبها بلجامها فأوصلته إلى مقصده المحبّب إليه. ووجه الشبه بينهما صورة منتزعة من عدة أمور. وجه الشبه كائن يسير بهوادة ويمشى الهوينا وقد استقر راكبه على ظهره بطمئنينة لا يخاف نفوراً ولا نشوزاً حتى وصلَ إلى المكان المطلوب وهدفه المنشود.

هذا التشبيه يرسم أمام السامع صورة حيّة من الخطايا والتقوى ليحسب المسلمون حسابهم ويختاروا طريقهم لأنّ لكلٍ من الخطايا والتقوى أهلاً، فرسم الإمام لأهل التقوى والخطايا طريقهم ليختار كلٌ منهم طريقه لأنَّ هذا التشبيه من الخطايا والتقوى ينطبق على المسلمين وحياتهم قديماً وحديثاً. «استعمال لفظ الخيل للخطايا ثم وصفها بالوصف المنفّر وهو الشموس والهيئة المانعة لذى العقل من ركوبها وهى كونها مع شموسها مخلوعة اللجم، ووجه الاستعارة[١] ظاهر فإنّ الفرس الشموس التى خلع لجامها لما كانت تتقحّم براكبها المهالک وتجرى به على غير نظام فكذلک راكب الخطيئة لما جرى به ركوبها على غير نظام الشريعة وخلع بذلک لجام الأوامر الشرعية وحدود الدين لا جرم كانت غايته من ركوبه لها أن يتقحّم أعظم موارد الهلاک وهى نار جهنم وذلک من لطيف الاستعارة، قوله ألا وإنّ التَّقوى مطايا ذلک حمل عليها أهلها وأعطوا أزمّتها فأوردتهم الجنّة استعار أيضاً لفظ المطايا بالوصف الحسن الموجب للميل إليها وهو كونها ذللاً، وبالهيئة التى ينبغى للراكب وهو أخذ الزمام وأشار بالأزمّة إلى حدود الشريعة التى يلزمها صاحب التقوى ولا يتجاوزها، ولما كانت المطيّة الذلول من شأنها أن تتحرّک براكبها على وفق النظام الذى ينبغى ولا يتجاوز الطريق المستقيم بل يصرفها بزمامها وتسير به على تؤدة فيصل بها إلى المقاصد كذلک التقوى فسهولة

١. لا يقصد ابن ميثم الاستعارة بمعناها المصطلح لأنّ العبارة فيها تشبيه وليس استعارة بلا نزاع.

طريق السالک إلى الله بالتقوى وراحته عن جموح الهوى به فى موارد الهلكة يشبه ذلّة المطيّة وحدود الله التى بها يملک التقوى ويستقر عليه يشبه أزمّة المطايا التى بها تملک وكون التقوى موصلة لصاحبها بسلامة إلى السعادة الأبديّة التى هى أسنى المطالب يشبهه غاية سير المطىّ الذلول براكبها، والاستعارة فى الموضعين استعارة لفظ المحسوس للمعقول.» (ابن ميثم، لاتا: ١١٩)

ونفس المعنى الذى فصّله ابن ميثم فى شرحه وأطنب فى نقله أوجزه الإمام -عليه السلام - باستعارتين مكنيتين فقال: «إِنَّ مَنْ صَرَّحَتْ لَهُ الْعِبَرُ، عَمَّا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْمَثُلاتِ حَجَزَتْهُ التَّقْوى عَن تَقَحُّم الشُّبهاتِ.» فمن أراد أن يرتدع عن غيّه ويسلک طريق هداه فعليه أن يجعل التقوى حاجزاً عن هواه ويعتبر بالعِبر التى تحقق له الاعتبار والاتعاظ. بيَّنَ الإمامُ هذا المعنى باستعارتين مكنيتين. شبه فى الأولى العبرة بخطيبٍ مصقع قد رقى المنبر يصارح الناس بما هم عليه من تفرق آراء وشتات أهواء وضعف وذل وسوء حال ثم حذف الخطيب وجاء بأحد لوازمه وهو التصريح. تشبيه العبرة بالخطيب استعارة مكنية وإثبات أحد لوازم الخطيب لها استعاره تخييلية. ثم شبّه التقوى بمانعٍ يمنع الناس عن تقحّم الشبهات فحذف هذا المانع وجاء بأحد لوازمه وهو الحجز وأثبته للتقوى. تشبيه التقوى بالمانع استعارة مكنية وإثبات أحد الوازم المشبه به للمشبه استعارة تخييلية. فى هذه الاستعارات يقول الإمام - عليه السلام -: إنّ «مَن كشف له النظر فى أحوال من سبق بين يديه وحقّق له الاعتبار والاتعاظ أنّ العقوبات التى نزلت بالأمم والأجيال والأفراد من ضعف وذلٍ وفاقةٍ وسوء حالٍ إنّما كانت بما كسبوا من ظلم وعدوان وما لبسوا من جهل وفساد أحوالٍ؛ ملكته التقوى وهى التحفظ من الوقوع فيما جلب تلک العقوبات لأهلها فمنعته عن تقحّم الشبهات والتردى فيها؛ فإنَّ الشبهة مظنّة، والخطيئة مجلبة العقوبة.» (عبده، ج١، لاتا: ٤٣)

الإيقاع فى الخطبة

«العوامل التى تميز لغة الشعر من اللغة المستخدمة فى المحادثات اليومية هو التناغم والتوازن الذى يؤلّف بين المفردات فى تلک اللغة. وفى الواقع أن الموسيقى هى التى

تُحدث الثورة فى كلمات الشعر وتؤدى إلى ظهور المفردات فى اللغة. والموسيقى أيضا لها قابلية للتحليل والتعليل كالوزن والقافية والجناس ... كما أن لها عوامل لا تعلل بل تحس وليس هناك قانون يدل عليها وربما ستكشف الأجيال الآتية بعض هذه الأسرار.» (شفيعى كدكنى، ۱۳۵۸ش: ۱۵)

ولهذه الخطبة موسيقى وتناغم خاص وعلى حد قول الدكتور كدكنى: نشعر به ولكننا عاجزين عن وصفه. ولهذا فالشكلانيون يرون أنّ الشعر هو استخدام متميز للّغة ويعرّفونه بأنه كلام يتشكل فى نسيج صوتى متكامل.

ولو قسمنا كتاب نهج البلاغة من منطلق صوتى فهو ينقسم إلى نهرين: الأول عميق وهادئ، يسير دون أن يحدث جلبة. والآخر صاخب متدفق يبعث الرعب والخوف فى النفوس. وأصوات هذه الخطبة يغلب عليها النوع الثانى. فأول كلمة تنطلق فى وجوه السامعين صارخة منبهة هى كلمة "صرّح" التى تتشكل من ثلاثة حروف، الصاد وهى من الحروف الصفيرية وصوت الغضب متجل فيها. وحرف الراء المشددة والحاء الحلقية قد منحتا هذه الكلمة عمقا وشدة. فهناك أساليب أخرى للتعبير عن هذا المعنى، على سبيل المثال بإمكاننا أن نقول: "نقل له عبرة" أو "روى له عبرة" أو "استمع إلى عبرة" أو نقول "اعتبر" ولكن هذه العبارات لا تدل على ما تدل عليه عبارة "صرحت له العبر" من قوة وشدة وتأثير فى قلوب المستمعين.

كما أن حرفى "القاف" و"الحاء" فى كلمة تقحم وهما من الحروف الحلقية فيهما من الشدة والصخب والجلبة ما يتلائم مع السقوط فى الشبهات وفى النهاية الانكباب فى نار جهنم.

وفعلا "بلبل بلبلة" و"غربل غربلة" يدلان على الاضطراب والتزلزل لما فيهما من تكرار للحروف واهتزاز فى الأصوات عند أدائهما ولهذا يتداعى إلى ذهن السامع ما سيؤول إليه المجتمع الإسلامى من اضطرابات تهزه هزا.

وقد اجتمعت فى كلمة "شمس" ضمتان متواليتان ثقيلتان وهذا الاجتماع يقدم لنا صورة رائعة عن الخيول الشمس تلقى بفرسانه فى النار وحرف الخاء فى كلمتى "خطايا" و"خيل" قد زادتا الصورة رعبا وخوفا.

النتيجة

النقد الشكلانى الذى ينظر إلى النص كعضو واحد قد أثبت لنا فى تحليل هذه الخطبة أنه يستطيع أن يبلغ بعض الدقائق اللسانية والأسرار الأدبية فى الروائع كنهج البلاغة لا يبلغها غيره. ووفقا للمبادئ والأصول التى قدمها لنا هذا المكتب لتحليل النصوص الأدبية تَبيّنَ لنا أنّ الإمام – عليه السلام– فى هذه الخطبة قد رسم لنا مشهدين مختلفين تماما؛ مشهدا يصور فيه المذنبين وأصحاب الشبهات الذين أثاروا الفوضاء والضوضاء وزرعوا الرعب فى قلوب الناس ومشهدا نرى فيه أصحاب التقوى وقد وقفوا فى وجوه هؤلاء المذنبين ليعيدوا المجتمع الإسلامى إلى الأمن والاستقرار. وقد استخدم الإمام على عليه السلام وهو أمير البيان، طاقات خفية فى اللغة لا ينفذ إليها إلا من له باع طويل فى أساليب البيان. والناقد المعاصر لا يستطيع كشف تلك الأسرار إلا اذا ما توسّل بقواعد تختلف عن القواعد القديمة تماما وهذا ما نجده فى المنهج الشكلانى وقد لاحظنا ذلك فى دراسة هذه الخطبة من نهج البلاغة.

المصادر والمراجع

ابن أبى الحديد. ١٩٦٥م. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن زكريا، أحمد بن فارس. ١٣٨٧ش. ترتيب مقاييس اللغة. ترتيب وتنقيح: على العسكرى وحيدر المسجدى. تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون. الطبعة الأولى. تهران: پژوهشگاه حوزه ودانشگاه.

ابن عبّاد، الصاحب. ١٩٩٤م. المحيط فى اللغة. تحقيق: محمد حسن آل ياسين. الطبعة الأولى. بيروت: عالم الكتب.

ابن منظور. ١٩٨٨م. لسان العرب. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن ميثم البحرانى. ١٩٩٢م. شرح نهج البلاغة. تصحيح: يوسف على منصور. الطبعة الأولى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

بركات، وائل وغسان السيد. ٢٠٠٤م. اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة. دمشق: منشورات جامعة دمشق.

بعلبكى، روحى. ١٤١١ق. المورد. ترجمة: محمد مقدّس. الطبعة الثانية. تهران: مؤسسه انتشارات أمير كبير.

پاينده، حسين. ١٣٨٢ش. گفتمان نقد. الطبعة الأولى. تهران: نشر روزگار.

الجوهرى، إسماعيل بن حمّاد. ١٩٨٧م. الصحاح. تحقيق: أحمد عبدالغفور. الطبعة الرابعة. بيروت: دار العلم للملايين.

الراغب الأصفهاني، الحسين بن محمد. ١٤٠٤ق. المفردات في غريب القرآن. مصر: الانجلو المصرية.
الزبيـــدي، محمد مرتضى. ١٤٠٦ق. تاج العروس من جوهر القاموس. الطبعة الأولى. بيروت: دار مكتبة الحياة.
الزمخشري. ١٣٩٠ق. أساس البلاغة. تحقيق: عبدالرحيم محمود. مصر: دار الكتب المصرية.
شايگان‌فر، حميد رضا. ١٣٨٦ش. نقد أدبي. تهران: انتشارات دستان.
شميسا، سيروس. ١٣٨٨ش. نقد أدبي. الطبعة الثالثة. تهران: نشر ميترا.
شفيعي كدكني، حميد رضا. ١٣٥٨ش. موسيقى شعر.تهران: توس.
شهيدي، جعفر. ١٣٧٤ش. نهج البلاغه. الطبعة الثامنة. تهران: شركت انتشارات علمي وفرهنگي.
الطريحي، فخرالدين. ١٤٠٨ق. مجمع البحرين. الطبعة الثالثة. لامك: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.
عبده، محمد. شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد محي‌الدين عبدالحميد. لامك: مطبعة الاستقامة.
علوي مقدم، مهيار. ١٣٧٧ش. نظريه‌هاى نقد أدبي معاصر. الطبعة الأولى. تهران: سمت.
الفراهيـــدي، الخليل بن أحمـــد. ١٤١٤ق. ترتيب كتاب العين. تحقيق: مهـــدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. تصحيح: أسعد الطيّب. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات أسوه.
الفيروزآبـــادي، مجدالديـــن محمد بن يعقوب. ٢٠٠٨م. معجم القامـــوس المحيط. رتبه ونقّحه: خليل مأمون. الطبعة الثالثة. بيروت: دار المعرفة.
گورين، ويلفرد وآخرون. ١٣٧٦ش. مباني نقد أدبي. ترجمه: فرزانه طاهري. الطبعة الرابعة. تهران: نشر نيلوفر.
مغنية، محمدجواد. ١٩٧٩م. في ظلال نهج البلاغة. الطبعة الثانية. بيروت: دار العلم للملايين.
يوسفي، غلامحسين. ١٣٧١ش. چشمه روشن. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات علمي.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خریف ۱۳۹۲ش / أيلول ۲۰۱۳م
صص ۱۳۱ ـ ۱۴۶

دراسه نقدية لعنصر اللون فی أَشعار بدر شاكر السيّاب الأسود والأبيض نموذجاً

نرگس أنصاری*
طيّبة سيفی**

الملخص

يعدّ اللون عنصراً هامّاً من عناصر الطبيعة والذی لفت انتباه الإنسان منذ القديم وسحر روحه، فاهتمّ به الشعراء المعاصرون أكثر من الآخرين؛ لأنّهم عرفوا الألوان المتنوّعة وتأثيرها فتعلّقوا بها تعلّقاً وثيقاً واستعانوا بها فی صورهم الشعرية. ومنهم الشاعر العراقی المعاصر بدر شاكر السيّاب الذی يعتبر من روّاد الشعر الحر وأكبر الشعراء المعاصرين. إذ تمتلك الألوان خاصة الأبيض والأسود، دوراً هاماً فی أشعار السيّاب، فلذلک تسعى المقالة هذه إلى أن تكشف عن أهمية هذين اللونين فی أشعار هذا الشاعر المعاصر وتدرس دلالاتهما المختلفة بعد استخراجهما عن مجموعاته الشعرية وتحليلهما عبر رسوم بيانية وجداول تدلّ على الدلالات المختلفة للّونين وأهميتهما فی معرفة حالات الشاعر النفسية والروحية.

دراسة اللونين فی أشعار السيّاب تبيّن لنا أن اللون الأسود أكثر استعمالاً فی شعره وهو ممّا يدلّ على غلبة مشاعر الحزن والكآبة على روح الشاعر ونفسيته ومن جانبٍ آخر تقارب اللون الأبيض من الأسود فی شعره يكشف لنا عن رجاء الشاعر وأمله إلى المستقبل، إضافةً إلى ذلک أن هذين اللونين يظهران مشاعر الخير والشرّ والحرب والصلح عند الشاعر فی مواطن كثيرة.

الكلمات الدليلية: اللون، الصورة الشعرية، بدر شاكر السيّاب، اللون الأسود، اللون الأبيض.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الإمام الخمينی الدوليّة، إيران.
**. أستاذة مساعدة بجامعة الشهيد بهشتی، إيران. T_seyfi@sbu.ac.ir
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. علی الضيغمی
تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۲/۲هـ.ش تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۶/۵هـ.ش

المقدمة

إنّ اللـون هـو أول خصوصية يجذب المشـاهدين، فيعجبهم أو يـؤدى إلى حزنهم. يعـدّ اللون فى الأدب «أداة أساسـية للتصوير والذى يرتبط توظيفهـا بالزمان والبيئة واللغـة والتراث وإبداع الأديب وذوقه الفنّى وعوامل أخرى.» (درياب، ۱۹۸۶م: ٤۱) «والتعمّق فى الآثار الأدبية تثبت أن اسـتخدام الألـوان فيها ليس من الصدفة، كما لم تستعمل فيها لمجرّد التزيين؛ بل توجد صلة وطيدة بين اللون ومستويات النص البنيوية والبلاغية والتعبيرية.» (عصفور، ۱۹۸۳م: ۲۸۱)

«إنّ الألـوان التـى تعتبر من الظواهر الواقعية فى الصور الشـعرية تشـتمل تراثاً ثقافياً يحتوى بنية الثقافات الأسـطورية والحضاريـة ولها دلالات لغوية.» (محمد على، ۲۰۰۱م: ۱۹۳) «يتجـاوز دور الألوان عن الدلالة المعجمية إلى المعانى الإيحائية؛ لأنّها من العناصر الحية فى بنية النصّ خاصة عندما تزيدها الأصوات والحركات والموسيقى. إنّ معنى الألوان الدلالية تتغير بناء على حالة الشـاعر النفسية والموقف الذى يتحدّث فيه.» (محمد عبيدات، ۲۰۰٤م: ۳۱۱) إذا اهتم الكتّاب والأدباء العرب والشـعراء منهم خاصة إلى الألوان واسـتعانوا بها فى صورهم الشـعرية وبما أن اللون يعدّ عنصراً هاماً فى بنية القصيدة الفنّية ويلعب دورا هاماً فى تكوين صورها الشـعرية وكما نجد الكثير من التشـابيه والاستعارات والكنايات قد بنى على التوسيع فى معانى الألوان، فكانت هـى عنصراً من العناصـر المكوّنة للصور من القـديم والأدوات الفنية التى كانت تزيد القصيدة جمالاً.

أما الشـعراء المعاصرون فيعتنون بالألوان عناية بالغة لما فيها من أنواع ولعلمهم بها ولتعمّقهـم فـى عناصر العالم منها الألوان. وممّا يجدر بالعنايـة الأكثر هو أنّ اللون كيف يرتبط بالعالم الذى يخلقه الشاعر ويؤثر على شعريّته وخياله.

واللونين الأسـود والأبيـض يعتبران من الألوان الأولى التى تعرّف عليهما البشـر ولهما دلالات مختلفة، فيحتلّان مكانة خاصة فى أشـعار الشـعراء لاسـيّما المعاصرين ومنهم السـيّاب الذى يعدّ من روّاد الشـعر الحر، وقد تميّز شعره بميزة خاصة باستخدام الألوان.

خلفيّة البحث

هناک بحوث سبقت هذا البحث بصورة عامة، منها ما قام بدراسة الألوان فی الصور الشعرية فی الشعر الجاهلی خاصة بعض المعلقات كـ: "الأساس الواقعی لجماليات اللون فی شعر الأغربة" لخالد زغريت و"اللون فی الشعر العربی قبل الإسلام قراءة ميثولوجية" لإبراهيم محمد علی و"اللون فی القصيدة العربية" لمحمد حافظ دياب. كما يتناول بعض المقالات المطبوعة داخل البلد أيضاً أشعار المعاصرين ومنها ما نشرناها فی المجلات المحكّمة كـ"دلالتهای نمادين رنگ سبز در شعر حجازی" و"زيبايیشناسی رنگ آبی در أشعار عبد الوهاب البياتی" وغيرها. وقد عالج مرتضی قائمی فی مقالته "كاربرد رنگ در تصويرپردازيهای محمود درويش" والتی نشرها فی مجلة "أدب المقاومة" فی كرمان أشعار هذا الشاعر الفلسطينی. هناک مقالة أخری عنوانها "عنصر رنگ در رمزگرايی محمود درويش" لمنصورة زركوب، إلا أنّ المقالة هذه تناولت ولأول مرة دراسة اللونين الأبيض والأسود فی شعر السيّاب بأسلوب إحصائی ودراسة نقدية تحليلية. لأن اللونين قد اتّخذا دلالات متنوعة مختلفة فی شعر الشاعر فيزيدانه جمالاً وفنّاً. إضافة إلی ذلک ثمّة أسباب جغرافية وذاتية فی حياة السيّاب تؤثر عليه فتدفعه إلی أن يستخدم اللون بمعانيه المعجمية والرمزية والإيحائية متأثراً بما واجهه من الحوادث المرّة فی مراحل حياته الشعرية. المعانی التی قد تتّخذ دلالات متضادة لا يمكن فهمها وتحليلها إلا بمعرفة حالاته النفسية والروحية. فلذلک تطرقت المقالة هذه إلی دراسة وتحليل الأشعار التی استخدم فيها السيّاب اللونين مع دلالاتهما ومعانيهما الرمزية وغيرها بعد مقدمة تمهيدية عن حياة الشاعر ومراحلها المختلفة وهی التی تسبب الدلالات الرمزية فی أشعاره، ثم نواصل دراسة الأشعار وما فيها من اللونين الأسود والأبيض ونقوم بتحليلها وفقاً لأسباب وعوامل مختلفة ذاتية واجتماعية وسياسية مضافاً إلی ذلک الجدول الإحصائی الذی يبيّن كمية استخدام اللونين فی أشعار الشاعر.

نظرة عابرة إلی حياة الشاعر

إن تجربة الشاعرالشعرية فی حياته الذاتية والاجتماعية تؤثّر علی مشاعره وتؤدّی

إلى إنتاج الشعر، فلذلك يجب على الدارس أن يعرف ما مرّ به الشاعر من مختلف التجارب خاصةً في العصر الحاضر؛ لأن المعاصرين من الشعراء أكثر استقلاليةً من غيرهم، يستخدمون الشعر كأداة للتعبير عن أحاسيسهم ومعتقداتهم. «فالأحداث السياسية والاجتماعية تمّت بصلة وثيقة بالمفردات التي يختارها الشاعر في معجمه الشعري خاصة الألوان والسيّاب لا يستثني من ذلك بل دراسة حياته ضروري لاتصال شعره بمراحل حياته المختلفة. فأشعاره تعكس حزن بلاده العراق خاصةً وبلاد العالم الثالث.» (بيضون، ١٩٩١م: ١١)

ولد بدر شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السيّاب سنة ١٩٢٦م في قرية "جيكور" الواقعة بجنوب العراق؛ ماتت والدته في السادسة من عمره، فتولت شأنه جدّته بعد أن تزوّج والده من زوجة أخرى. قضى دراسته الابتدائية في العراق فقصد البصرة ليواصل دراسته. كان السيّاب ينشد الشعر منذ المرحلة الابتدائية. التحق سنة ١٩٤٣م بمعهد المعلمين ببغداد واختار العربية للدراسة، لكنّه انصرف عن الدراسة بعد عامين واشتغل بدراسة اللغة الإنجليزية وهو تأثر بإليوت الشاعر الإنجليزي الشهير. اشتهر السيّاب بأنه من روّاد الشعر الحر وكان أوّل تجربته الشعرية فيه قصيدته "هل كان حباً" في عام ١٩٤٧م. كانت لحياة الشاعر المضطربة بالغ التأثير على شعره. يمكن أن نقسّم حياته إلى مراحل أربعة:

١. المرحلة الرومانسية: (١٩٤٣م -١٩٤٨م) فالأحداث المرّة التي شهدها الشاعر خلال هذه السنوات في حياته الأسرية جعلته يتمسك بعالم الخيال والرؤيا بعد أن رفض الواقعية. فيمتاز شعره في هذه المرحلة بمحاكاة القدماء كما كانت النشاطات الشيوعية قوية في العراق، فالتحق بها كثير من الشباب العراقيين منهم السيّاب.

٢. الواقعية: (١٩٤٩م – ١٩٥٥م) تغيّر فيها نزعة الشاعر نحو الحياة الاجتماعية فتحوّل شعوره الفردي إزاء المصائب إلى شعور جماعي فقصائده "فجر السلام"، و"أنشودة المطر"، و"الأسلحة والأطفال"، و"المومس العمياء" تعكس هذا الشعور.

٣. التموزيّة أو الواقعيّة الحديثة: (١٩٥٦م – ١٩٦٠م) يتمسّك الشاعر في هذه المرحلة بعالم الأسطورة والرمز ليحفظ نفسه من الضغوط السياسية فيعبّر عمّا يشاهد

فی واقع حياته بالرمز منها قصائده: "مدينة بلامطر"، و"جيكور" و"المدينة".

٤. الذاتيّة أو العودة إلى الذات: «تبدأ من ١٩٦١م عندما يصاب الشاعر بالمرض إلى أن يفارق الحياة فی ١٩٦٤م. يميل الشاعر فيه إلى الذاتية. كان شعره متأثراً بما كان يعانی الشاعر من الفقر والمرض فيعود إلی ماضيه للخلاص من مشاكله فيذكر ذكرياته الماضية، ويشكو من الدهر و... فالأفكار هذه تتجلی فی دواوينه الثلاثة "المعبد الغريق"، و"شناشيل ابنة الجلبی"، ومنزل الأقنان".» (بلاطه، ٢٠٠٧م: ١١٩-٨١؛ عباس، ١٩٨٣م: ٩٩- ١٧؛ توفيق، ١٩٧٩م: ١١٦- ٤٥؛ سيّاب، ٢٠٠٠م: ٣٤- ٥)

- دراسة الألوان فی شعر بدر شاكر السيّاب

- اللون الأسود

الأسود ما ليس فيه لون ولا ضوء يعادل الليل والظلام ومن أهم خصائصه أنّه لون «فيه الصمت والسكون وعدم الحركة و بما أنه يؤثّر فی خمود الجسم والروح يسبّب الخمول وتقليل النشاط.» (أكبرزاده، ١٣٧٥ش: ٧٩) «يرمز الأسود إلى الحزن والخوف والخفاء والغموض والسرّ والموت والوحشة والقلق كما أن البعض يراه لون الشيطان وهو لون الجريمة والسرقة كما أنّه لون المأتم والحداد واستخدام مفردات: العام الأسود، والمجاعة، والثوب الأسود يدلّ على تأثيره السلبی.» (شی جی وا، ١٣٧٧ش: ٢٩)

الأسود من أوضح الألوان فی أشعار السيّاب وأكثرها استعمالاً ولها دلالات مختلفة يدلّ عليها النظام الشعری. الحزن والظلم واليأس من أوسع الدلالات الرمزية للون الأسود فی شعره فقد استخدمه الشاعر تأثّراً بمجتمعه وبيئته أو استخدمه من أجل خصائصه النفسية فی الإقبال على هذا اللون؛ لأنه شاعر حزين مهموم ومرجع حزنه هذا هو المصائب التی تحملها الشاعر فی طفوليته كما يعود إلى عدم نجاحه فی الحبّ أيضاً وبما أنّ الشاعر يميل إلى الاجتماعية فی المرحلة الواقعية من حياته (١٩٤٩م-١٩٥٥م) فيتضمّن شعره مضامين الفقر والجوع عند شعبه والظلم الذی كان يسود على أرجاء مجتمعه الذی كان يتنازع بين السنة والحداثة والتجدّد والقديم، فانعكس كل هذا فی شعر شاعر مبدعٍ كالسيّاب. كما كان مرضه الذی أصيب به فی نهاية عمره سبباً هاماً

فی استخدامه الأسـود لیرمز إلی ما یدور فی ضمیره من الآلام والهموم. فاللیل الذی من أکثر الرموز الاجتماعیة فی شعره یدلّ علی ما نقول، فأصبح الأسود فی شعره رمزاً للظلمة والظلم والحزن والیأس:

«یا وفیفة/ والحَمامُ الأسـود/ یالَهُ شلالُ نورٍ مُنطَفِی/ یالَهُ نَهرُ ثِمَارٍ مِثلَهَا لَم یقطِف.» (سیّاب، ٢٠٠٠م: ٩٣/١)

إن الفشل فی الحبّ والحزن الذی ألمّ به إثره، دفعه إلی أن یری حبیبته حمامة سوداء وهی «رمز الظلمة والضیاع والحزن.» (الصائغ، ٢٠٠٣م: ١٢٧) فالحزن الذی غلب علی الشـاعر إثر ضیاع الحبیب والفراق عنه، جعله لیسـتعین بدلالة الأسود الرمزیة، فیصفه حماماً أسود والنور المنطفئ والثمر الذی لم تقطفه ید الشاعر.

کما فقد الشـاعر فـی طفولیّته حنان الأم، فبدأ یبحث بدلـه عن علاقة مع کثیر من الفتیات إلاّ أنّها باءت بالفشل کلّها فتکدّر حیاة الشاعر خلال هذه السنوات التی تمتاز بالحرمان فیسری الأسود إلی شعره لیدلّ علی حزنه وألمه:

«مَضَت عشرٌ من السنوات، عشرة أدهُر سُود.» (سیّاب، ٢٠٠٠م: ١/ ١٠٧)

فهو یهرب من اللیل الذی یذکّره بأحزانه ویبعث فی نفسه الخیفة والألم والهمّ فیطلب الشمس ألاّ تغرب:

«قِفِـی، لاتَغربِی، یا شَمسُ، ما یأتی مَعَ الَّلیل/ سِـوی الموتی. فَمَن ذا یرجِعُ الغائبَ للأهلِ/ إذا ما سَدَّت الظَلمَاءُ/ دَروبَا أثمَرَت بِالبَیتِ بَعدَ تَطاوُلِ المَحل؟/ وإنَّ اللیلَ تَرجِفُ أکبُدَ الأطفالِ مِن أشباحِه السوداء.» (المصدر نفسه)

وعندما یخیّم علی شعره أجواء الألم من المرض والغربة والفراق عن الأحبة والأسرة فی آخر عمره، یجد حیاته سوداء تشبه اللیالی التی تمرّ به فی مدینة لندن بلیالی الموت. والسهر والبرد (وهو رمز الحیاة الغربیة) والضجر یدل علی احتضاره فی الغربة، فلذلک یتمـنّی أن یعود إلی وطنه لیتنفّس من هواء وطنه ویلمس جسـمه ترابه وینحدر ماؤها کالدّم فی عروقه وأخیراً یأمل أن یدفن فی تراب وطنه:

«فی لندنَ، اللیلُ موتٌ نَزعُهُ السَّهَرُ/ والبَردَ والضَجرُ/ وغربةٌ فِی سِوادِ اللیلِ سوداءُ/ یا ربِّ یا لیتَ أنّی لی إلی وطنِی/ عودٌ لِتَلثِمَنِی بالشـمس أجواءُ/ مِنهَا تنفّست روحی:

طينهـا بدّنـى/ وماؤها الدمُ فى الأعراق ينحـدرُ/ يا لَيتَنى بَينَ مَن فـى تُربِهَا قُبِروا.» (المصدر نفسه: ١/١٥٣)

وعندما يتحوّل السيّاب من شاعر رومانسى إلى شاعرٍ ملتزمٍ اجتماعيٍ يستخدم شعره لبيان أغراضه السياسية والاجتماعية والمشاكل الإنسانية، فلشعره فى هذه المرحلة أهمية خاصة، يتّخذ الألوان مضامين ودلالات جديدة. أما الأسود، فيدلّ على ظلم الحكام المستبدّين على البلاد والدّمار الذى تسبّبه الحرب فهو واضح فى قصيدة "فجر السلام" التى يقابل الأسود فيها الأبيض وهو تقابل الحرب والسّلام والخير والشرّ. فيحاول الشاعر أن يستخدم كلّ آليات الكلام ليصف جمال السّلام وما يتأتّى على الحرب من مظاهرها وأنّها كيف فتحت فاهها لتأكل كلّ ما يقابلها:

«شَدقٌ يزيدُ اتسَاعا كلّ مَا رُفِعَت/ سِترُ الدُّجَى خَفَقَت مِن كوكبٍ غربَا/ آلَى على الأرضِ أن يجتَثَّ عَاليهَا/ سَفِلا وَيصفَعَ مَن يأتِى بمِن ذَهَبَا/ ولا يريقُ دَما إلا وَأضرَمَهُ/ نَاراً وَ ذَرَّى رَمَادا مِنهُ أو لهَبَا.» (المصدر نفسه: ٢/٤٤٩)

وقد يحصى الشاعر آثار القنابل الذريّة من الدّمار والهلاك والموت محاولاً أن يقارن بين خوفه عنها وبين قصة قابيل الذى يرمز إلى إنسان ظالم سفاك:

«ظَلَّ لِقَابِيلَ ألقَى عَبءَ ظُلمَتِهِ/ فَحمَا يَسُودُ البَرَايا حَولَهُ القَلَقُ.» (المصدرنفسه)

ثمّ يصف الظلام والسواد الذى سيطر على العالم إثر هذه الجرائم مشيراً إلى الطفل الرضيع الذى أصيب بالجنون إثر انفجار قنبلة وهو يعدو:

«وَانقَضَّ- مِن حَيثُ تَهوَى الشَمسُ غَارِبة -/ ليلٌ مِنَ القَاصِفَاتِ السُودِ أو شَفَق/ جَنَّ الرَضِيعُ الذِّى يحبُو وَهَبَّ على/ رِجلَيهِ يعدو وَيلوِى جِسمَهُ العُنُق.» (المصدر نفسه: ٤٥٠)

يتحدّث الشاعر عن أولئك الذين يرغبون السّلام والصداقة ويريدون أن يسود ذلك فى أرجاء العالم، كأنهم يطلقونه كحمامة بيضاء فى السماء:

«هذِى اليدُّ السَمحَةُ البَيضَاءُ كم مَسَحَت/ جُرجَا وكم أزهَقَت أنفاسَ جَبَّار/ وَأطلَقت فِى الدُّجَى الأعمى حَمَامَتَها/ بَيضَاءَ كالمَشعَلِ الوَهَّاجِ فِى غَار.» (المصدرنفسه: ٤٤٧)

إلاّ أنّ جهدهم يخفق ولايتحقّق آمالهم فى انتشار السلام إلاّ بالثورة والقيام ضدّ الرقّة

والعبودية وانهيار الطاغوت التي تشبه في ظلامه بالليل فيستيقظ بذلك الشعوب من الغفلة خاصة الشعوب الشرقية:

«لَيلُ العُبُودِيةِ النَّكراءِ صَدعُهُ/ مَهوى طَوَاغيتَ واستِبسالُ ثُوَّار... .» (المصدر نفسه: ٤٥٣)

وفي قصيدته "الأسلحة والأطفال" يتحدّث السيّاب عن الذين يتجرّون الموت ويعطون الهلاک والدّمار للبشرية بتجارتهم الأسلحة والآلات الحربية فيسيطر على شعره أجواء الموت باستخدامه كلمات الدّم، والنّار والدّخان إضافة إلى اللون الأسود:

«يحُوک الرَّدى غَزلَهُ الأسودا/ دَماً أو دُخَاناً، يحُوک الرِّدى/ شُباکاً مِنَ النَّار حَولَ البُيوت/ عَلَى صَبيةٍ أو صَبَايا تمُوت.» (المصدر نفسه: ۳۰۳/۱)

يمتاز شعره باستخدام الأسطورة خاصة الأساطير اليونانية، فقد يوّفق الشاعر بين معناه المقصود وما يدلّ عليه الأسطورة واللون والمفردات الأخرى وكأنّه يضفي شعره لوناً من الجمال والإبداع:

«تَموزُ يمُوتُ عَلَى الأفق/ وتَغُور دِمَاه مَعَ الشَفق/ في الكهفِ المُعتَم، وَالظَلمَاء/ نَقالة إسعَاف سَوداء/ وكأنَّ الليلَ قطيعُ نساء؛/ كحلٌ وعباداتُ سُود/ الليلُ خِبَاء/ الليلُ نهَار مَسدُود.» (المصدر نفسه: ۱۸۷/۱)

فيرمز التموز هنا إلى «الخصب والحياة وموته موتها.» (عباس، ۱۹۸۳م: ۲٤۷) فيحاول الشاعر أن ينتقل من وصف الذبول والموت في الطبيعة ونضارتها إلى ما يعاني شعبه من الجوع والفقر. فالانسجام بين الأسطورة (موت التموز) ومفردات: (المعتمّ، والظلماء، والكحل) يرسم أمام المخاطب صورة الحزن والألم والخوف عند الشاعر.

وقد يتأثّر الشاعر بتراثه الأدبي ويجعل الأسود لون الحداد والمأتم فيقول في رثاء شهيد من الشهداء:

«شهيد العُلا لن يسمَع اللومَ نادبُه/ وَليسَ يرَى باكيه مَن قَد يعاتِبُه/ طَوَاهُ الرِّدى فَالكون لِلمَجدِ مَاتم/ مَشارِقُهُ مُسوَدَّةٌ وَمَغَارِبُهُ.» (سيّاب، ۲۰۰۰م: ٤۱۰/۲)

فيلبس المشرق والمغرب في فقدانه ثوب المأتم وهو الأسود. وقد يدلّ بنية الكلام

على أنّ اللون الأسود جاء بمعنى الموت ذاته، ففى قصيدته "رحل النهار" تحدّث الشاعر عن رحيل سندباد (رمز الثورة والحريّة والمغامرة) الذى لايعود وعن رحيل النهار (رمز النور والضياء):

«رَحَــل النَّهَار/ ها إنَّه انطَفَأت ذُبالتــه عَلَى أفُق توهَجّ دونَ نَار/ وَالبَحرُ يصرُخُ مِن وَرائک بالعَواصِفِ وَالرُّعُود/ هَو لَن يعُود/ أوَ مَا علمتِ بأنَّه أسَرَتهُ آلهةُ البِحَار/ فِی قلعةٍ سُــوداءَ فِی جَزَرٍ مِنَ الدَّمِ وَالمحَار/ هُوَ لَن يعُود/ رَحَلَ النَّهار/ فَلتَرحُلی هُوَ لَن يعُود.» (المصدر نفسه: ١٤١/١)

فيكشــف النهار والســندباد فی شعر الســيّاب عن ثورة وحريّة وأمل فی مجتمع أو بيئة خاصة، لكنّه أســر فی قلعة سوداء أحاطها الدّم. فهذه الصورة التی يرسمها الشاعر يدلّ على فشل الثورة وخمود ضوء الأمل فی المجتمع فيغطّی الأفق بالعواصف والرّعود ويســيطر على القصيدة أشــكال الموت والخوف. واللون الأسود يقوّی معنى الشعر وهو الموت:

«الأفقُ غَابَاتٌ مِنَ السُحُبِ الثَقيلةِ وَالرُعُود/ المَوتُ فی أثمَارِهِ وَبَعضِ أرمِدَةِ النَّهار/ الموتُ مِن أثمَارِهِنَّ وبعضِ أرمدةِ النَّهار/ الخَوفُ من ألوانهنَّ وبعضِ أرمدةِ النَّهار/ رَحَلَ النَّهار/ رَحَلَ النهار.» (المصدر نفسه)

وممّا يجدر بالذكر أن الشاعر يلحّ على رحيل امرأة تنتظر مجيئ سندباد من سجنه فی القلعة السوداء والسحب التی تمطر الموت على الأرض فيبدو أن الشاعر يقصد من المرأة مجتمعاً متحضرة يتلاشــی أركانه برحيل الســندباد ورحيل النهار منها. وربّما تدلّ القلعة الســوداء على المصائب التی توجد فی طريق عود النهار والســندباد (أی عود الحريّة والحياة والأمل) إلى هذه المدينة لبناء حضارة جديدة متقدّمة.

ويتّضح ممّا قيل أن للأســود دلالات ســلبية فی شعر السيّاب وهو ليس بغريب، لأنه يحكی خصائص الشــاعر النفســية والروحية وممّا يجب الانتباه إليه أن الأسود يستخدم أحياناً بمعنى الجمال والحسن فی وصف المرأة وما بها من جمال. فالمرأة فی البيئة العربية ترمز إلى الجمال، توصف بشعرها الأسود وعيونها السوداء وهذا اللون اتصل فی شعر السيّاب بأحبّته متأثراً فی ذلک بتراثه الأدبی القديم:

«مَاذَا تُرِيدُ العيونُ السُـودُ من رَجُلٍ/ قَد حَاشَ زَهرُ الخَطَايا حينَ لاقَاهَا.» (المصدر نفسه: ٢٠١/١)

«عِينَانِ سُـوداوانِ أصفى مِن أمَاسِـى اللِّقاء/ وَأحبُّ مِن نَجـمِ الصَّباحِ إلى المَرَاعِى وَالرُّعَاء.» (المصدر نفسه: ٥٥/١)

«عَطَّرتُ أحلامِى بِهذَا الشَّـذى/ مِن شَـعرِك المُستَرسِلِ الأسـود.» (المصدر نفسه: ٦٣/١)

والأخير عن اللون الأسـود فى شـعر السيّاب أنّه اسـتخدم صريحاً كما تدلّ عليه مفـردات: الليل، والدّخـان، والظلمة، والديجور، والغـبراء، والرّماد، والحزن و... وغير مباشر.

اللون الأبيض

والأبيـض من أهمّ ميزاتـه أنّ «له كيفية إيجابية مهيّجة، ومضيئـة، ولطيفة ودقيقة.» (على أكـبرزاده، ١٣٧٥ش: ٧٨) ومن أبرز معانيه الرمزية الطهارة، والعصمة، والبراءة، والفرح والانتصار. الأبيض يرمز إلى السّلام ونهاية الحرب، فلذلك راية السلام بيضاء، لأنها «علامة التسـليم، ومتاركة الحرب، والصداقة وحسن التفاهم.» (كوپر، ١٣٧٩ش: ١٧٢) وهو يخالف السواد والظلمة ويقابل الليل كالنهار. الأبيض لون يحبّه القلوب، لأنّه يبعث الأمل ويسبّب المحبّة والودّ إلى أن يتداعى الطهارة والبراءة والتفاؤل.

يحتلّ الأبيض المكانة الرابعة فى أشـعار السـيّاب بين الألوان التى استخدمها وهو أيضاً جاء بصورة صريحة وغير صريحة. والسيّاب شاعر يأمل السعادة والسلام والنصر للشعب العراقى رغم ما كان يعانى هو وشعبه من الحزن والألم فاستعان باللون الأبيض للتعبير عن السّـلام والأمل والحريّة. فعندما يصوّر الحرب بين المستعمرين يراهم تجاراً يشعلون نار الحرب ويقطعون أيدى الشعوب السمحاء فيقول:

«هَذِى اليدُ السَـمحَةُ البَيضَـاءُ كم مَسَـحَت/ جُرحَاً وَكم أزهَقَت أنفـاسَ جَبَّار.» (السيّاب، ٢٠٠٠م: ٤٤٧/٢)

يصف أيديهم وهى بيضاء تمسح الجروح وتهلك المستبدين. فهذه الأيدى هى تنادى

بالسّلام والصداقة فى العالم لأنّه يواصل قائلاً:

«وأطلَقَت فِى الدُّجَى الأعمَى حَمَامَتهَا/ بَيضاءَ كالمَشـعَلِ الوَهَّاج فِى غَار.» (المصدر نفسه)

فالأيدى البيضاء تطلق الحمامات البيضاء فى العالم الذى يسيطر عليه ظلام الظلم كمشعل يضيئ الطريق أمام البشرية. فالحمامة البيضاء ترمز إلى السّلام والودّ والحريّة كما يعبّر الدكتور الصائغ أنّ «للأبيض إيحاءات وإشارات مختلفة يدلّ على البراءة والطهارة كما يدلّ على الخير والسلام.» (الصائغ، ٢٠٠٣م: ١١٨) فقد استخدم السيّاب الحمامة البيضاء للدلالة على السّلام فى بلده العراق والذى يضمّن السعادة والرفاهيّة لشعبه ويضيئ لهم الطريق ويخرجهم من الظلمات. فالعبارة "الدّجى الأعمى" يمثّل الظلم والفساد والدمار والحمامة التى حلّقت فى سماء بلاد العالم الثالث، ولطمت على وجه الظلام وهى تمهّد الطريق للفجر والانتصار وكذلك يصوّر التضاد الدائم بين الخير والشر، والبياض والسواد، والحرب والسّلم فى شعر السيّاب ويؤكد على ايمان الشاعر بالوصول إلى النصر لأنّه يذكر آثار السّلم بتعبيرات مختلفة:

«كأنَّمَا فَجَّرَت مَاء لظَامئَة/ أو أطلَعَت كوكبًا يأتَّمه السَّارى.» (السيّاب، ٢٠٠٠م: ٤٤٧/٢)

استخدم السيّاب مصطلح "اليد البيضاء" فى قصيدة أخرى يعبّر عن اتجاهاته الشيوعيّة ويصف فيها بطولات الشباب وأصدقائه:

«حركتَ فِى المُستَقبَلِ الدَّاجِى يداً/ بَيضَاءَ تَمسَحُ أدمُعَ البُؤسَاء.» (المصدر نفسه: ٤٩٧/٢)

كان يعتقد الشاعر أن الشيوعية يحقّق النصر للعراق ويخلّص الشعب من الاستعمار، فيصف يدها بيضاء وهى تحاول أن تحفظ الضعفاء فى مستقبل العراق المظلم والأسود، تمسح الدموع من عيون البؤساء وتهب السعادة للشعب العراقى عندما تغلب على أعدائهم المستعمرين.

وقد استعمل اللون الأبيض فى التراث الأدبى القديم للدلالة على الجمال كالأسود. فاستخدمه العرب للتعبير عن جمال المرأة لأنها كانت محبوباً عنده كما وصف الله تعالى

المرأة فی کتابه بصفة البیضاء:

﴿کأنَّهُنَّ بیضٌ مَکنُون﴾ (صافات: ٤٩)

فانعکس ذلک أیضاً فی أشعار الشاعر واستفاد من اللون الأبیض لوصف المرأة منها:

«وَاهاً لأجسَادِ الحِسَان! أ یأکلُ اللیلُ الرَّهیب/ وَالدُّودُ، منهَا، مَا تَمَنَّاه الهَوَی؟.» (السیّاب، ٢٠٠٠م: ١/ ٢٨٨)

وقد یضیف المعنی الرمزی إلی المعنی الجمالی ویدل علی الطهارة والبراءة فی المرأة أیضاً:

«هِی الَّتِی بِالأمسِ کانَت کمَا/ رَجَی خَیالٌ لِلهَوی الأوَّل/ یَمُوجُ فِی مِرآتِهَا ظِلُّهَا/ سوسَنَةً بیضَاءَ فِی جَدوَل.» (المصدر نفسه: ٢/٤٤٩)

«فرأی الشاعر وجه المرأة سوسنة حسناء، أما اللون الأبیض فقد زاد الصورة جمالاً وخیالاً وذلک لأنّ اللون یعدّ من العناصر الهامة فی خلق التشابیه والاستعارات والصور الحسیّة والمتحرّکة.» (شفیعی کدکنی، ١٣٧٠ش: ٢٧١) وفی قصیدة أخری یخاطب الشاعر حبیبته مشبهاً أقدامها البیضاء وسط الأعشاب الخضراء بفراشة بیضاء، فالتشبیه هذا یدلّ علی جمال المحبوب إضافة إلی براءتها وطهارتها:

«أینَ مِنهُنَّ خَفقُ أقدَامِک البَیضَاءِ بَطنَ الحَشیشِ فَوقَ اخضِرارِه/ مِثلَ نَجمَتَین أفَلَتَا مِن مدارَینِ/ فَجَالَ الضِّیاءُ فِی غَیرِ دارِه/ أو فَراشَینِ أبیضَینِ استَفَاقَا یسرِقَان الرَّحِیقَ مِن خُمَارِه.» (السیّاب، ٢٠٠٠م: ١/٨٣)

وأحیاناً یستعین الشاعر بالنور الذی یدلّ علی اللون الأبیض غیر مباشرٍ لوصف ما فی حبیبه من الحسن والجمال:

«کم عَاشِقٍ کانَت أمانِیُه أنْ/ یرتَشِفَ النورَ عَلَی جِیدِهَا.» (المصدر نفسه: ٢/٢٥٣)

وقد تدلّ النجوم علی اللون الأبیض والذی یستخدمها الشاعر لوصف جمال المرأة وهی أیضاً تدلّ علی البراءة والطهارة فیها:

«أنتُنَّ أسعَدَ ما أظَلَّ الکونَ یا زهَرالنُجُوم/ أنتُنَّ أبصَرتُنَّ ذاک الوَجهَ فِی اللیلِ البَهیم.» (المصدر نفسه: ١/١١١)

وفی قصيدته "ليلةالقدر" تأثر الشاعر بسورة القدر ويصف فيها أجنحة الملائكة بيضاء تعبيراً عن صفاءها وطهارتها أيضاً:

«لَيلَــةَ القَدرِ نُوراً أضاءَ لَنَا / قاعَ السَــماءِ فَأبصَرنا مَدى عَجَبــا / تَنَزَّلَ الرُّوحُ رِفَافَا بِأجنِحَة / بِيضٍ عَلَى الكونِ أرخَاهُنَّ أو سَحَبا.» (المصدر نفسه: ٥٣٤/٢)

وقد يلازم الأبيض حركة المياه لما فيها من الهدوء والطمأنينة ليقصد الشاعر منها إلى الراحة والرفاهيّة والهدوء الذی يلازم حياته فيصف جدول ماء أحاطته الغمائم البيضاء وهی تسير هادئاً مع خرير المياه:

«وَأغيبُ فِی نِغَمٍ يذُوبُ.. وَفِی غَمَائِمَ مِن عَبيرِ / بَيضَاءَ مِكسَالِ التِلَوی تَستَفيقُ عَلی خَرِير.» (المصدر نفسه: ٦٣/١)

ويمكن أن نقول إنّ الأنهار التی كانت تجری فی قرية الشاعر تلهمه هذه الصورة فهی إذن ترتبط بحياته الذاتية وهدوءها وسكونها.

تتّصف الأمور المعنوية كالحسيّة بالألوان فی أشعار السيّاب منها "الرؤی" التی يراها الشاعر بيضاء:

«خَيالُک أضحی لابِسَــا مِن فؤاديا / رداءِ مُوَشّــی بالرؤی البِيضِ حَالِيا.» (المصدر نفسه: ٤١٥/٢)

يخاطب الشــاعر هنا خيال حبيبته ويصفها بيضاء «ليرســم صــورة جميلة منها، لأنّ قلبه يبدّل إلی رداء ملوّن بخيال المحبوب البيضاء التی تلبس هذا الرداء.» (آل موســی، ٢٠٠٨م: ٤٦٣) فطهارة المحبوب وبراءتها هی التی تدفع الشــاعر ليصف خيالها بيضاء كأنّــه يأمل أن تتحقّق تلک الرؤی. فقد صوّر الشــاعر الأمور المعنويــة ملوّنة ليجعلها محسوساً ملموساً للمخاطب.

يتّخذ اللون الأبيض دلالة ســلبية فی أشعار الســيّاب إضافة إلی دلالاته الإيجابية، فيــدلّ علی اقتراب الموت والانفصــال عن الدنيا وفراقها وذلــک بأن يرتبط الأبيض بالشيب ويذكر السيّاب إلی جانب ذلک أمارات الشيخوخة الأخری من العصا:

«والمَرءُ لايمُوتُ إن لَم يفتَرِسُــه فِی الظّلام ذِيب / أو يختَطِفهُ مَارِد، والمَرءُ لا يشِــيبُ / فَهَكذا الشُيوخُ مُنذُ يولَدون / الشَعرُ الأبيضُ وَالعَصَی وَالذُقُون.» (المصدر نفسه: ١٠٣/١)

الجدول الإحصائی للّونين الأسود والأبيض فی أشعار السيّاب:

اللون	البواكير	قيثارة الريح	أعاصير	أزهار وأساطير	فجر السلام	أنشودة المطر	المعبد الغريق	منزل الأقنان	شناشيل ابنة الجلبی	هدايا	الكمية
الأسود	٢	٨	٦	٦	٢	٢٣	٦	٣	٨	٢	٦٦
الأبيض	٢	٥	١	٥	٤	٩	٦	١	٥	٥	٤٢

إنّ الأعداد المذكورة فی الجدول تدلّ على غلبة الأسود على الأبيض فی أشعار السيّاب والصور الشعرية التی استخدم فيها الشاعر هذين اللونين بكميتهما المختلفة تبيّن أنّه كان قد نفر الأسود باحثاً عن البياض والفجر والصبح.

«قال علماء النفس عن الأسود بأنّه ينفی ذاته وهو رمز يتوقّف عنده الحياة ويوحی الهلاک والخلاء وهو يقابل البياض الذی يشبه صفحة فارغة تكتب عليها القصة، لكنّ الأسود هو النقطة الأخيرة لها ولايوجد وراءها شیئ. والشخص الذی يختاره كأنّه ينفی كل شیئ ويعترض بما يجری حوله لأنّ الحياة والظروف ليست كما يريد هو فيقف أمام مصيره.» (لوشر، بیتا: ٩٧-٩٨)

اشتهر شاعرنا السيّاب بشاعر الوجع لما شاهد من آلام الفقر والجوع والمرض طوال حياته التی كانت مليئة بالهموم النفسية كما وجد ما كان يعانی شعبه من الحزن والمشاكل لأجل الاستعمار والحكّام الظالمين فاختار الأسود تعبيراً عن تلک المعانی والظروف التی تبيّن اشمئزاز الشاعر منها وهی واضحة فی أشعاره.

ومن جانب آخر إنّ النماذج الكثيرة من اللون الأسود إلى جانب المفردات التی توحی بالسواد غير مباشرة مثل الليل والظلام وغيرها تدلّ على أن الشاعر يحتاج إلى الهدوء والطمأنينة والخلاص من المشاكل؛ «لأن الإنسان مهما كانت حاجته بالهدوء أكثر كان ميله إلى الألوان الداكنة أكثر غريزياً وعكس ذلک أنه إذا أراد أن يطلق طاقاته

بالعمل أو النشــاط الذهنى يميل إلى الألوان الفاتحة.» (المصدر نفسه: ٢٦) كما أن كميّة استخدم الشاعر للّون الأبيض دليل على عدم يأسه من الحياة بل هو يأمل الفرج.

النتيجة

ومن مستجدات البحث هى ما يلى:

أنّ الأســود عند الشــاعر يعدّ من أهم الألوان وأكثرها اســتعمالاً ولعلّه ينبعث من حياته الذاتية وما عانى فيها من الآلام والهموم كما يرجع إلى التزامه الاجتماعى. كان السـيّاب يتألّم بما يواجه فى مجتمعه من الأحداث والفجائع، فانعكس اللون الأسود فى شـعره أكثر من غيره واتّخذ تعبيراً سـلبياً عن تجارب الشاعر وحزنه أو حزن شعبه كما وصف به الشــاعر ظلم الحكام وفســادهم وقد يستخدمه للتعبير عما حلّ به من اليأس إثر الحياة وغلبة الموت عليها.

قد يقابل الأســود والأبيض كشــفاً عن التضادّ بين الخير والشرّ فى الكون وأحياناً يتأثر الشــاعر بتراثه الأدبى القديم ويضفى الأســود طابعاً تراثياً فى الدلالة على المأتم والحداد أو تعبيراً عن جمال المرأة فى عيونها وشعرها.

أما الأبيض فمن أبرز معانيه الرمزية ودلالاته الإيحائية هو النور والبراءة والصمت والطهارة والهدوء. اســتخدمه السـيّاب للدلالــة على القدرة والطاقــة عند المجاهدين وطالبى السلام كما يرسم جمال المرأة وحسنها وطهارة الحبيب وبراءتها مستعيناً باللون الأبيض.

وقد يأتى البياض تعبيراً عن الحرب ودمارها تصويراً لتقابل الخير والشـر. كما أنّ النماذج التى استخدم فيها الشاعر اللون الأبيض تبيّن أنه يتّخذ دلالات سلبية كالأسود.

المصادر والمراجع

آل موسـى، على على. ٢٠٠٨م. شـعرية القلق عند بدرشاكر السيّاب. الطبعة الأولى. بيروت: دار الأولى.

توفيق، حســن. ١٩٧٩م. شـعر بدر شاكر السـيّاب دراســة فنية وفكرية. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

دياب، محمد حافظ. ١٩٨٤م. «جماليات اللون فى القصيدة العربية». مجلة الفصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. العدد٥.

السيّاب، بدر شاكر. ٢٠٠٠م. الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الثالثة. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٣٧٠ش. صور خيال در شعر فارسى. الطبعة الرابعة. طهران: انتشارات آگاه.

شى جى وا، هيداكى. ١٣٧٧ش. همنشينى رنگ‌ها. ترجمه فريال دهدشتى، ناصر پورپيرار. الطبعة الأولى. طهران: نشر كارنگ.

صائغ، وجدانغ. ٢٠٠٣م. الصور الاستعارية فى الشعر العربى الحديث. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عباس، إحسان. ١٩٨٣م. بدر شاكر السيّاب دراسة فى حياته وشعره. الطبعة الخامسة. بيروت: دار الشروق.

عصفور، جابر. ١٩٨٣م. الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب. الطبعة الأولى. (لامك):دار الحوار.

علىأكبر زاده، مهدى. ١٣٧٥ش. رنگ وتربيت. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات ميشا.

محمد عبيدات، عدنان. ٢٠٠٤م. الأداء باللون فى شعر المتنبى. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. العدد ٣.

لوشر، ماكس. ١٣٨٦ش. روان‌شناسى رنگ‌ها. ترجمه ويدا ابى‌زاده. الطبعة ٢٣. طهران: انتشارات درسا.

محمد على، إبراهيم. ٢٠٠١م. اللون فى الشعر العربى قبل الإسلام قراءة ميثولوجية. الطبعة الأولى. طابلس: جروس برس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادی عشر – خریف ۱۳۹۲ش/أیلول ۲۰۱۳م
صص ۱۷۰ ـ ۱٤۷

صدى الطفولة فی مسرحیة "الصندوق الأخضر" لفرحان بلبل

عباس کنجعلی*
عبدالباسط عرب یوسف آبادی**

الملخّص

یُعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فی تنمیة الطفل عاطفیا، ولغویا، وثقافیا ویُعدّ فرحان بلبل من أبرز کتّاب المسرحیة فی سوریا حیث اتجه نحو عالم الطفولة بثلاث مسرحیات، منها مسرحیة "الصندوق الأخضر" التی تسعى إلى تبیین فکرة السعی والجهاد فی الحیاة بالعلم والعمل معاً إذ تطرح صراع الأطفال مع العفاریت والأشباح للحصول على الصندوق الأخضر ومفتاحه. إنّ هذا الصندوق رمز للحریة والنجاح ومفتاحه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ینجح الإنسان ویتحرر. اعتمد فرحان فی هذه المسرحیة على منهج تربوی لإشباع حاجات الطفل النفسیة، وتحقیق غایاته التربویة، وتنمیة وعیه بعالم الخیر والفضیلة. فنحن فی هذه الدراسة حاولنا أن نبین کیف استخدم فرحان عناصرَ المسرحیة بأسرها کی تکون مناسبةً لعالم الطفولة وما هو مداه فی اتجاهه نحو عالم الطفولة فی هذه المسرحیة، فبالاعتماد على المنهج الفنی للدراسة، استخرجنا أبعادَ الطفولة فی جمیع عناصر المسرحیة منها الحبکة، والفکرة، والشخصیة، والحوار، واللغة، والصراع وغیرها؛ کما بیّنا کیفیة استلهام الطفولة فی العناصر المذکورة، وفی نهایة المطاف توصّلنا إلى هذه النتیجة أن فرحان نجح فی الاستفادة من هذه المسرحیة کوسیلة تعلیمیة تساهم فی تکوین شخصیة الطفل.

الکلمات الدلیلیة: مسرح الطفل، فرحان بلبل، الطفولة، الصندوق الأخضر.

*. أستاذ مساعد بجامعة حکیم سبزواری، سبزوار، إیران
**. طالب بجامعة حکیم سبزواری، سبزوار، إیران arabighalam@yahoo.com
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. مهدی ناصری
تاریخ الوصول: ۱۳۹۲/۲/۳ تاریخ القبول: ۱۳۹۲/٦/٥

المقدمة

الف) إشكالية البحث

تُعدّ دراسةُ الطفولة جزءا من الاهتمام بالواقع والمستقبل معا، حيث «يشكل الأطفال شريحة واسعة في المجتمع، بل إنهم يشكلون الجيل التالی، لذا فإن ما يبذل من جهود من أجلهم يُعدّ مطلبا من مطالب التغيير الاجتماعی المخطط.» (الهيتی، ١٩٨٨م: ١٧) وتشكل الطفولةُ البذورَ والجذور فی بناء الإنسان وتشكل إلى حد كبير «نوع التنشئة والرعاية التی تحظى بها شخصية المواطن عبر مراحل نموه فكرا، ووجدانا، وسلوكا، ولغةً مما يؤثر فی صياغة مستقبل الوطن، وهو يقتحم تحديات القرن الحادی والعشرين بما يحمله من نتاج الثورة العلمية والتقنية.» (المصدر نفسه: ٣٢) ويؤكد علماء النفس ضرورةَ الاهتمام بالطفولة ورعاية خصائصها العقلية، والوجدانية، والجسمية، فانطلاقا من أهمية هذه المرحلة فقد ظهر الاهتمام الواسع بدراسة الطفل وعوامل تكوين شخصيته الفردية والاجتماعية.

من هذه الدراسات، مسرح الأطفال (Childhood) وهو أحد الوسائط المؤثرة فی تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، حيث يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا فی الأطفال. فازدهرت حركة مسرح الأطفال فی أنحاء العالم ومنها فی البلاد العربية إذ حظيت بإدراک الجميع على المستوى الحكومی والشعبی. من هؤلاء الذين اهتموا بمسرح الطفل "فرحان بلبل" (١٩٣٧م-...م) الكاتب والباحث المسرحی السوری الذی أنتج أكثر من ١٥ مسرحية -ثلاثة منها للأطفال- وأكثر من عشرين مقالا وكتابا فی النقد المسرحی. من مسرحياته للأطفال، مسرحية "الصندوق الأخضر" التی تطرح صراع الأطفال مع العفاريت والأشباح والجن للحصول على صندوق أخضر يرمز إلى الحرية والنجاح فی الحياة. اعتمد فرحان فی هذه المسرحية على منهج تربوی وسيكولوجی لإشباع حاجات الطفل النفسية وتحقيق غاياته التربوية عبر تحريک مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فنحن فی هذه الدراسة نحاول استخراج الأبعاد والمؤلفات التی تشير إلى الاتجاه التعليمی للمسرحية فی تنمية مشاعر الأطفال وتربيتهم على المبادئ الهامة كالالتزام بالقيم الخُلقية وتحقيق العدالة

الاجتماعية والعمل المستمر وغيرها.

بعد قراءة المسرحية واستخراج أبعادها التعليمية عينّا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة بما يلي: بادئ ذى بدء عرضنا مدخلا للتعرف على مسرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخه؛ ثمّ قدّمنا نبذة عن حياة فرحان بلبل ومراحل تكوين الفن المسرحية لديه مُلمّينَ بأعماله الأدبية وإنتاجاته المسرحية. ثمّ دخلنا فى صُلب الدراسة وهو جوانب الطفولة فى مسرحية "الصندوق الأخضر" فدرسنا كيف اتخذ الكاتبُ المسرحيةَ كوسيلة تربوية للأطفال، ومن خلاله استخرجنا أبعاد الطفولة فى عناصر المسرحية كالفكرة (Idea)، والحبكة (plot)، والشخصيات (Characters)، والحوار (Dialogue)، والصراع (Conflict)، واللغة (Word) وغيرها؛ وأخيرا قدّمنا نتيجةً تبيّن صفوةَ ما حصلنا عليه.

ب) خلفية البحث

أثناء دراستنا للمسرحية وبعد تدقيق الدراسات المرتبطة بها، حصلنا على كتب ومقالات مختلفة ترتبط ارتباطا وشيكا بموضوع دراستنا، فمن هذه الدراسات، كتاب "الأطفال والمسرح" لمحمد شاهين الجوهرى (١٩٦٦م) إذ يؤكد الكاتب فيه على فنون عرض مسرح الطفل أكثر من فنون كتابته ويفصل القول فى القواعد الصحيحة لتعليم المسرح للأطفال كالدخول إلى المسرح والخروج منه والتعبير بالحركة، والإشارة، والإحساس، وكيفية تصوير الانفعالات، وما إلى ذلك. عثرنا أيضا على كتاب آخر وهو "مسرح الأطفال" لمؤلفته "وينفريد وارد" بترجمة محمد شاهين الجوهرى نفسه (١٩٦٨م) الذى يفيد لكل من يُخرِجُ مسرحيات للأطفال أكثر من الأطفال أنفسهم، إذ يحتوى الكتاب على تجربة أوسع وأعمق فى مَسرَحية القصص وإنتاج مسرحيات فنية وجميلة للترويح عن المتفرجين الأطفال. وعندنا كتابان آخران هما "الطفل العربى والمسرح" (١٩٨٤م) لمؤلفتيه عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوى، و"مقدمة فى مسرح الأطفال" (١٩٨٥م) لحسب الله يحيى، اللذان يعالجان تاريخ مسرح الطفل، وتطوره، وأهدافه، ومقوماته من جهة؛ ومن جهة أخرى يدرسان نصوصا مسرحية تناسب كل مرحلة عمرية للأطفال. كما يبدو من هذه الدراسات فغالبيتها تدور حول

تاريخ مسـرح الطفل وفنون عرضـه وأحيانا تحليل نصوص مسـرحية للأطفال، وهذه الدراسات -كما يبدو من عناوينها- تساعد قسما ضئيلا من دراستنا فحسب ولم تكن كافية وافية لموضوع بحثنا العلمي بل تُعَدّ من الدراسـات التنظيرية أكثر منها التطبيقية. وبمـا أن فرحان بلبل كاتب وباحث مسـرحي معاصر فالدراسـات الشـاملة عن أدبه المسـرحي وأصول نقده قليلة بحيث إننا لم نحصـل عنها إلا على مقالات متبعثرة تبحث عن جوانب من فنه المسرحي، فمن هذه الدراسات "الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل" بقلم وليد فاضل و"دراسة عن مسرح فرحان بلبل، المواضيع والشخصيات" لعلي سلطان و"مسرح فرحان بلبل" لنديم معلا محمد؛ فاستخرجنا منها أصول الفن المسرحي لـدى فرحان بلبل فقط. وفيما يتعلق بمسـرحيات بلبل للأطفال حصلنا على مقال تحت عنوان "الطفولة في مسـرح فرحان بلبل" للدكتور حمدي موصللي، فجعلناه نموذجا لهذه الدراسـة، مع أن دكتور حمـدي درس في مقاله جميع مسـرحيات فرحان للأطفال في عشـر صفحات فقط بحيث تطرّق إلى مسرحية "الصندوق الأخضر" في ثلاث صفحات تنحصر على دراسـة الشـخصية دون التطرّق إلى باقي عناصر المسـرحية من الحبكة، والأحداث، والصراع، واللغة، والحوار. أما دراسـتنا هذه فتتناول دراسـة عالم الطفولة في جميع عناصر المسرحية.

ج) أهمية البحث

الذي يدفعنا إلى دراسة الطفولة في مسرحية الصندوق الأخضر، هو أنّ هذا الجانب المهم من المسـرحية أصبح منسيّا في دراسة مسرحيات فرحان بلبل. أما سببُ اختيار مسـرحيات فرحـان بلبل بدلَ باقي المسـرحيات العربية فيختبيء فـي رغبة الباحث المضاعفة إلى الأدب العربي في بقعة الشامات وخاصةً سوريا؛ وانتقاءُ الاتجاه التعليمي كأسـاس لنقد هذه المسـرحية يرجع إلى غلبة اللون التعليمي في هذه المسرحية لكونها مسرحية خاصة بالأطفال فطبيعي أن يأخذ الباحث في أي دراسة أدبية الكفة الرجحاء بدلا من السفلى.

د) منهج البحث

وأما من حيث منهج الدراسة فاتّبعنا المنهج الفنى الذى «يُعَدّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات النصوص النثرية فى تاريخ الأدب العربى.» (مشكين فام، ١٣٨٨ش: ١٣)

هـ) الأسئلة والفرضيات

يبقى سؤالان رئيسان وهما: كيف انعكست الطفولة وميزاتها فى عناصر مسرحية "الصندوق الأخضر"؟ وما هو الغرض الرئيس للكاتب فى اتجاهه نحو عالم الطفولة فى هذه المسرحية؟. بدايةَ الأمر افترضنا أن فرحان استخدم عالم الطفولة فى عنصرى الشخصية والحوار فقط، وحاول من خلال المسرحية تنميةَ وعى الأطفال بعالم الخير والشر، وبالممارسة والدراسة حصلنا على هذا المهم أن الكاتب عرض عالم الطفولة فى جميع عناصر المسرحية من الحبكة، والشخصية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل وغيرها، واعتمد فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لإشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة من عمره، وذلك بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.

وقبل أن نبدأ بتحليل الاتجاه التعليمى الخاص بالطفولة فى المسرحية، نقدم كليات عن مسرح الطفل، وماهيته، وأهدافه، وتاريخه ومن ثمّ نبذة عن حياة فرحان بلبل الاجتماعية والثقافية.

مسرح الطفل

يعتبر مسرح الطفل من الوسائط المؤثرة فى تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، ولغويا، وثقافيا، فهو «ينقل للأطفال بلغة محببة – نثرا أم شعرا – وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع، الأفكارَ والمفاهيم والقيم ضمن أُطُر فنية حافلة بالموسيقى، والغناء، والرقص.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٤) ويأتى فى مقدمة وسائل الاتصال التى يتم من خلالها نقل ثقافة المجتمع إلى أفراده وهو يشكل وسيلة أكثر أهمية وأكبر قيمة وأعظم تأثيرا فى الأطفال. ظهرت فى الآونة الأخيرة فى الأوساط الفنية والتربوية حاجة ملحة إلى ضرورة ربط المسرح بالتربية، فـ«برزت اتجاهات تدعو إلى الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية

تساهم فی تطویر الفرد وإمكانية تكامل المسرح والتربية على كافة المجالات.» (مرعی، ٢٠٠٠م: ٢٧)، فمن هذا المنطلق توجّه الكتّاب إلى مسرح الأطفال وعدّوه أحد الوسائل التعليمية والتربوية المهمة إذ «يدخل فی نطاق التربية الجمالية الخلقية، فضلا عن دوره فی التنمية العقلية والتعليم الفنی للنشوء فی الوقت المبكر، وهو يشكل ركنا أساسيا فی تكوين شخصية الأطفال وذلک من خلال إسهامه فی جوانب النمو المتعددة العقلية، والنفسية، والعاطفية وغيرها.» (خريسات، ١٩٨٦م: ٨١)

«يدفعنا هذا الموجز للتساؤل عن الأهداف التی يرمی إليها مسرح الطفل وهل لهذا النوع من الفن أهداف تعليمية يستطيع الطفل أن يكتسبها من خلال قراءته أو مشاركته للعمل المسرحی؟ إن الإجابة على هذه التساؤلات تكمن فی العديد من الدراسات التی قام بها عددٌ كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال.» (بدران، ١٩٨٥م: ٧٢) وملخص قولهم إن المسرح يغذّی أذهان الأطفال فنيا، وأدبيا، ووجدانيا و«يعمل على منهجية حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحی، لهجة العبرة المقدمة لهم بقالب مسرحی، ولهجة الإبهار المشهدی الذی يعرض أمامهم من خلال التقنيات ومستلزمات العمل المسرحی من ديكور وملابس، وإضاءة، وأصوات، إضافة إلى عوامل الإيهام المسرحی التی تتداخل مع أخيلتهم لتخلق حالات الانفعال التی تصل بهم إلى البهجة والسرور خاصة فی المواقف المضحكة، وإلى التأثر الإيجابی الذی يحمل بذور التعاطف مع سلوک البطل، أو مع مضمون الفكرة الممسرحة فی مواقف أخری، والأطفال فی هذه الحالة صادقون مع أحاسيسهم ونفوسهم البريئة البيضاء التی لم تدخل إلى عالم الكبار بعدُ.» (مرعی، ٢٠٠٠م: ٢٠)

إن مسرح الطفل يوفّر للنفوس البريئة كثيرا من الوسائل التی تغرس فی عقولهم وأذهانهم، القيم النبيلة وتدفعهم إلى الالتزام بها ويقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التی يتعلمون فيها. يقول "مارک توين" عن مسرح الطفل: «أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة سوف تتجلى قريبا... أنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوک الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو فی البيت بطريقة مُملّة، بل

بالحركـة المنظورة التى تبعث الحماس وتصل مباشـرة إلى قلـوب الأطفال التى تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس.» (الهيتى، ١٩٧٧م: ٣٠٥) هذا النوع من المسرح «عالم كامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، إنه عالم الخيال والعاطفة فى أرض الأحلام. وإذا نحن لم نضـع هذا الفهم فـى اعتبارنا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصـة ككبار فى إبعاده عنها، فإن النتيجة سـتكون مسـرحاً بعيداً عما نريد.» (رمضانى، ٢٠٠٤م: ١٣٢) وهذا يعنى أن المبدع «مطالب بمراعاة شـروط الطفل وسنه، ومؤهلاته، وذوقه، ورغباته.» (المصدر نفسـه: ١٣٣) فالنص المسـرحى الموجّه للأطفال ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبى فهماً عميقا لعقلية الطفل ونفسـيته وإحساسـا رهيفا بمشاعره للدخول إلى عالمه وإثارة تحمسه.

مع بزوغ فجر القرن العشـرين اتجه المهتمون بحركة مسـرح الطفل بشغف شديد إلى «تحقيق فن يروق الطفل، مسـتخدمين خشبة المسرح، يحفزهم عدم الوقوع فى الأخطاء والمثالب التى أصابت جسـد مسـرح الكبار فى الصميم.» (غزال، ٢٠٠٨م: ٢٧-٢٨) فدخلت دول العالم بأسـرها فى هذا الميدان الفسيح من ميادين فنون الطفل؛ أما البلاد العربية فقد اهتمت بها بعد النهضة وازدهرت حركة مسرح الطفل على المستوى الحكومى والشـعبى معا. ففى جمهورية الجزائر «بدأ المسرح الإقليمى عام (١٩٧٥م) فى تخصيص قسم لمسـرح الأطفال وهو قد بدأ حديثا.» (المصدر نفسـه: ٣٤) وفى العراق «أنشأت الحكومة أول مسـرح قومى فى بغداد... ومن عباءة المسـرح القومى العراقى خرج إلى حيز الوجود المسـرح المدرسى.» (المصدر نفسـه: ٣٤) وفى مصر حظيت حركة مسرح الطفل بـالاهتمام اللائق و«تتوازى معها دراسـات على أسـاس من الاستفسـارات، والفحوص، والتجاريب للوقوف على مدى وعى الطفل بالحالة الاجتماعية والسياسـية لبلاده وفى البلاد الأخرى.» (المصدر نفسـه: ٣٣) وأما مسـرح الطفل فى سـوريا فقد حظى بالعناية ولكنه متأخرا «فقد كان حتى مطلع السـبعينات يتبع للمؤسسـة التربوية التعليميـة ولم يحـظَ باهتمام الأدباء إلا فى وقت متأخر.. مـع أن وزارة الثقافة – على الرغم من قلة عروض مسـرحها الطفلى وعروض مسـرح عرائسها الخاص بالأطفال دون السادسـة – ومعها منظمة طلائع البعث، أسسـتا لهذا المسـرح وقدمتا الإمكانات

المتاحة لهما.» (رمضانی، ٢٠٠٤م: ١٣٣)

من أكبر الذين اهتموا بمسرح الطفل فی العراق فاضل الكعبی، وناطق خلوصی، وساشا ليخی، وجبار صبری العطية، وسعدون العبيدی؛ وفی مصر شهاب سلطان، والسيد حافظ، ومحمد شاكر، وصلاح جاهين، وغيرهم؛ وفی سوريا فرحان بلبل، وسليمان العيسی، ونصری الجوزی، ومحمد بری العوانی، ونور الدين الهاشمی، وحمدی موصللی، ومحمد قارصلی، وسمير الحكيم، ومحمد شيخ الزور، وغيرهم.

فرحان بلبل: حياته الاجتماعية والثقافية (١٩٣٧م-...م)

ولد فرحان عام ١٩٣٧م بمدينة حمص ونشأ فيها وتلقی دروسه البدائية فيها. يعتبر فرحان من الكتاب المسرحيين السوريين الذين اشتهروا بغزارة إنتاجهم؛ فقد حصر نشاطه كتابةً وإخراجا بفرقة المسرح العمالی بحمص وقد غلب علی مسرحه البحثُ عن القضايا الفكرية فی ارتباطها بالقضايا الاجتماعية، والوطنية، والسياسية. «علی الرغم من أنه كان يدور فی إطار العموميات من حيث تحديده للصراع الاجتماعی، فإنه لم يجر وراء الصراعات والتيارات العبثية والوجودية التی كانت سائدة والتی وقع فی شركها معظم الكتاب المسرحيين. لقد تفاوت موقفه من القضية الاجتماعية إلا أنه لم ينحرف عن خطها الأساسی.» (معلا، ١٩٨٢م: ١٢) إن أهمية فرحان، فضلا عن المسرحيات الكثيرة التی تركها وفضلا عن إدارته للمسرح العمالی بحمص، ترجع إلی أنه ناقد مسرحی مهم، وقد أضاءت سلسلة مقالاته التی نشرها فی مجلة الحياة المسرحية السورية تحت عنوان "الأدب المسرحی فی سورية" أضاءت جوانب ونتاجات أهم أعلام المسرح فی سوريا.

من مسرحياته: "الحفلة دارت فی الحارة" (١٩٧٣م)، "الجدران القرمزية" (١٩٧٥م)، "الممثلون يتراشقون الحجارة" (١٩٧٦م)، "العشاق لايفشلون" (١٩٧٧م)، "لا تنظر من ثقب الباب" (١٩٧٨م)، "البيت والوهم" (١٩٨٠م)، "الطائر يسجن الغرفة" (١٩٨٠م)، "العيون ذات الاتساع الضيق" (١٩٨٠م)، "القری تصعد إلی القمر» (١٩٨٠م)، ثلاث مسرحيات للأطفال وهی "الصندوق الأخضر"، "البئر المهجورة" و"حارسو

الغابة"(١٩٨٢م)، "يا حاضر يا زمان" (١٩٨٢م) و"لاترهب حد السيف" (١٩٨٤م). تدور مواضيع هذه المسرحيات جميعاً حول العمل فى المعمل أو فى الأرض أو البستان أو البئر أو فى السفر للخروج من التعاسة إلى السعادة أو البيت والأسرة. وهذه المواضيع فى غالبها حادةٌ وغير عادية، فهى «مواضيع إشكالية كان كاتبها يبحث عن سبب لخلق صراع اجتماعى كأنه يبدو صراعاً طبيعياً دون الحاجة إلى برهان عليه وتدور مواضيع معظم مسرحياته عن العمل، والعدل، والظلم، والفوارق الاجتماعية حتى الحادة منها.» (سلطان، ٢٠٠٣م: ٤٨)

مقوّمات الطفولة فى "الصندوق الأخضر"

إنّ هذه المسرحية «مقتبسة عن حكاية شعبية معروفة فى أكثر أقطار الوطن العربى.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٥) واعتمد الكاتب فيها على منهج قائم على التهيؤ التربوى والسيكولوجى لـ«إشباع الحاجات النفسية لدى الطفل فى المراحل المتوسطة والمتقدمة من عمره ولتحقيق الغايات التربوية الملائمة عبر تحريك مشاعر الطفل بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٢٣)

الف) الفكرة (Theme)

من الضرورى أن تكون للمسرحية فكرة أساسية مترابطة الأجزاء تعبّر عن معنى فى ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، لعلَّ أبسط وأدقّ تعريف للفكرة هو أنها «التى يريد الكاتب إيصالها إلى الناس فى عصره.» (أصلان، ٢٠٠٣م: ٨٧) فإن الفكرة جزء هامّ فى المسرحية إذ يصوّر الكاتب المسرحى، تشارلز كلين، أهمية الفكرة الأساسية أنها «أساس العمل المسرحى، وأن ما يرتبط بين السطور من معان أهم من السطور ذاتها، إنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونة للموضوع.» (شكرى، ٢٠٠٩م: ٣٥) ويرى جون هوارد لاوسون (١٨٨٦م)، الناقد المسرحى الأمريكى، أن «الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها.» (عنبرالمحامى، ١٩٦٦م: ١٦٥) يحاول فرحان من خلال هذه المسرحية أن ينقل فكرة السعى والجهاد فى الحياة بالعلم والعمل معاً إذ يطرح صراع الأطفال مع العفاريت،

والأشـباح، والجن للحصول على الصندوق الأخضر ومفتاحه. فإنّ هذا الصندوق رمز للحرية والنجاح، ومفتاحه رمز للعلم والعمل، فبالعلم والعمل ينجح الإنسان ويتحرر.

ب) الشخصية (Character)

تُعَـدُّ الشـخصيةُ ذاتَ أهمية كبيرة فی المسـرحية وقد جاء بها أرسـطو فی المرتبة الثانية بعد الحدث، لأن المسـرحية فی نظره محاكاة أعمال الأشـخاص فـ«الحدث هو الأصل، والشـخصية هـی الفرع.» (أرسـطو، ١٩٩٢م: ٣٥) وخالفه كثير من المتأخرين واضعين «الشخصية فی المكانة الأولى لأنّها محور العمل.» (نيكول، ١٩٩٢م: ٦٧) تنقسم الشخصيات فی المسرحية إلى «شخصيات أصلية ثابتة (Protagonists) لايستغنى عنها الحـدث بحال لأنها جزء من تكوينه، وإلى شـخصيات ثانوية تقـوم بأدوار عابرة غير مؤثّرة، فهم على هامش المسـرحية إذا اقتصرت أدوارهم على ذلك.» (القط، ١٩٧٨م: ٢٦) وللشـخصيات صفات منها: أن تكون «ملائمة للحدث من جميع الوجوه وأن تكون ممكنـة لا تُناقض التاريـخ أو الواقع، ثابتةً لا تتغير فلا تتناقض مع نفسـها وأن تكون الشـخصيات جارية على العرف غيرشـاذة فلا يصوّر الخارج على القانون فی صورة البطـل ولايصور المدافع عن وطنه فی صورة المجـرم، وأن تجمع فی صفاتها بين اللون المحلی والعناصر الأصلية فی الإنسـان لتكون بصفة عامة انسانية مثيرة مؤثّرة.» (بولتن، ١٩٦٢م: ٧٦)

من شخصيات هذه المسرحية

حسـن/الأب: رجل كسـول ينام كثيرا ولايحب العمل. يسرق جارُه أموالَه دون أن يفعل حسن شيئا.

دعد/الأم: على خلاف الأب فهی شـخصية قوية حازمة تأمر وتنهی أفراد الأسرة، وتوجِّههم بوعی.

سميح/العم: شـخصية مركبة قلقة مترددة وخائفة للواقع دائماً، وهو يخاف من القيام بأمور تتطلب الجرأةَ فی اتخاذ القرار أو المغامرةَ المحفوفة بالمخاطر.

أيمـن، وزهرة، وعمـاد: أولاد العائلة، أيمن الولد الأكبر فی اثنتی عشـرة من العمر،

وزهـرة الفتاة البالغة من العمر إحدى عشـرة سـنة، والولد الأصغر عماد عمره تسـع سـنوات. إنهم أذكيـاء يديرون اللعبة مدركـين مغزاها، ونتائجها، ويسـوقون حوادث المسرحية إلى الأمام.

الجار اللئيم/العفريت: هو نقطة مقابل العائلة فيقف أمامهم للصراع معهم. فى البداية اعتدى على ممتلكات العائلة وسرق أموالهم وبعد أن واجه أفرادَ الأسرة للامتلاك على الصنـدوق الأخضر، يحلو له أن يتنكر بزى عفريت يلاحـق العائلة أثناء الرحلة بحيث يريد سرقة الصندوق بأى طريق يمكنه.

ومن شـخصيات المسـرحية الفرعية: الأجداد، والحداد، والبئر، والرجل الحارس، والفلاح، والبستان. وكما يبدو من الشخصيات الفرعية أنها تتضمن بعض أشياء وأماكن كالبئر والبستان وغيرها لتلائم أجواء مسرح الأطفال.

ج) الحبكة (plot)

الحبكة فى المسـرحية هى التى تحول لذائذ الحكاية إلى قصة مسـرحية، فهى التى «تشـبك وقائع الحكاية فى تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات. وتعريفها الذى هو جوهرها هو أن تترابط أحداثُ القصة بتسلسل منطقى، أى أنه حدث كذا ولذلک حدث كذا. وهذا التسلسـل المنطقى هو الذى يخلق التشويق لأنه هو الذى يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التى يسأل فيها المتفرج نفسه: ماذا سيحدث بعد ذلک؟.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٤٢) وتتألف الحبكة من مراحل ثلاث هى: التمهيد (Beginning)، والوسط (Betweenness)، والنهاية (Ending). ففى التمهيد «يقدم الكاتب شخصياته ويرمى الخيوط الأولى للحكاية. وفى الوسط يزجّ الشخصيات فى لحظة تأزّمِ الصراع. وهنا تأتى العقدة أو أزمة المسـرحية التى يمسـک فيها الكاتب بأنفاس المتفرجِ ويجعله يتسـاءل بلهفة: ماذا سـيحدث بعد ذلک؟. وفـى النهاية تنحلُّ الأزمات وينتهى الصراع وتختتم الحكاية.» (المصدر نفسه: ٤٣)

- التمهيد (العرض)

تبدأ المسرحية بوصف المكان الذى تقع الأحداث فيه وهى غرفة فى بيت فقير «يوجد

في الغرفة بعض الكراسي ومنضدة وفراش ممدود على الأرض.» (بلبل، ۱۹۸۳م: ۹) تتحدث الأشخاص عن مدرستهم فمنهم من يفرّ منها ومنهم من يحبها:

«عماد: رفاقي الذين يذهبون إلى المدرسة علّموني الرسم/ أيمن: أنت دائما تتكلم عن المدرسة/ عماد: أنا أحب المدرسة/ أيمن: أنا لن أذهب إلى المدرسة لو قطّعوني أربع قِطَع/ زهرة: لماذا لا تحب المدرسة؟/ أيمن: في المدرسة يضربون الأولاد ولا يسمحون لهم باللعب/ عماد: لا. في المدرسة يتعلم الأولاد، وأنت كسلان/ أيمن: إذهب إلى المدرسة وحدك. هه هه... .» (المصدر نفسه: ۱۰)

والأولاد يتعلمون الأفكار من آبائهم، كما يعتقد الأب والعم بعدم الجدوى للمدرسة:

«الأم: فكر بأولادك يابن الحلال. كل الأولاد يذهبون إلى المدارس إلا أولادنا/ الأب: المدارس لاتنفع. تضيع وقتَ الأولاد/ العم: المدارس تكلف مالا كثيرا دون فائدة.» (المصدر نفسه: ۱٤)

إذا كان موضوع مسرح الأطفال يدور حول القصص والاكتشافات وغيرها، لكنها مملوءة بالمضامين التعليمية التي يؤكد الكاتب عليها من خلال حوارات الشخوص، والمدرسة من هذه المضامين التي يسعى كاتب مسرح الطفل إلى ابرازها مؤكدا دورها لتنمية روح الأطفال وثقافتهم.

لايعتني الأب الكسول بما يجري بين الأطفال من المشاجرة والعراك، فيرفع رأسه وهو في فراشه «ما هذا يا أولاد؟ دعونا نستريح.» (المصدر نفسه: ۱۲) ولايعتني بمعيشتهم وتهيئة لقمة عيش لهم «اليوم نأكل البيض وغداً ندبّر رأسنا.» (المصدر نفسه: ۱۲) وإذا يدخل العم/سميح حائرا «حسن حسن. قُم وانظر ماذا جرى.. جارنا اللئيم.. سرق دجاجاتنا. رأيتُه بعيني يكسر باب القُنِّ ويسرق الدجاج.» (المصدر نفسه: ۱۲)[۱] ولكن الأب يخاف من معارضته ويسّوف الأمرَ «سأُكلّم جارَنا اللئيم وآخذُ منه الدجاجات غصبا عنه.» (المصدر نفسه: ۱۳) ويبرّر الجار اللئيم سرقاته:

«الجار اللئيم: أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندي/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنك لم تسرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة

۱. قُنُّ الدجاج: مأواه (عامية سريانية)

كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

- الوسط (التعقيد)

فى هذا الجو المملوء من الظلم والخوف تظهر زهرة وبيدها صك نجاح أسرتها، فتقترح على أفراد الأسرة أن يغنوا معا أغنية الأجداد المعروفة. فهى الحل المناسب لهم جميعا وخيرٌ لهم من العمل عند الجار اللئيم الذى يساومهم على لقمة عيشهم:

«يا خشبية روحى وعودى/ ودّينى على جدودى/ وجدودى بطرف عكا/ بيعطونى ثوب وكعكعة/ والكعكعة بالصندوق/ والصندوق بدو مفتاح/ والمفتاح عند الحداد/ والحداد بدو فلوس/ والفلوس عند العروس.» (المصدر نفسه: ٢١-٢٢)[١]

تترك الأسرة البيت إلى عكا لزيارة الأجداد والحصول على الصندوق الذى فيه الثوب والكعكعة، فالثوب يلبسهم والكعكعة تطعمهم. ومن الواجب للإشارة أن اللون الأخضر للصندوق يشير إلى كونه مصدر خير وبركة وعيشة لشخوص المسرحية والدقة فى اختيار الألوان المناسبة للشخوص والأشياء فى مسرح الطفل تساعد على نجاحه والوصول إلى غرضه. يخرج الجار اللئيم ويهددهم بالسرقة إذا كانوا مسافرين إلى عكا «سافروا؟ عالٍ. سأسرق لهم أغراضهم. لكن أين سافروا؟ ولماذا سافروا؟ هاه. يبحثون عن شىء يكفيهم فى حياتهم حتى لايشغّلوا أولادهم عندى. هاه. طيب. أنا وراءكم والزمن طويل. إذا وجدتم شيئا فسوف أجعله يطير إلى بيتى أو يرقص عندى أو يلعب الجمباز.» (المصدر نفسه: ٢٦-٢٧)[٢] يتغير المنظر ويظهر سور عليه كلمة عكا، فتدخلها أفراد الأسرة وينهض الأجداد من القبور:

«الجد الأول: مَن أيقظنا من نومنا؟/ العم: أخى حسن وأولادُه الشياطين أيقظوكم

١. الخشبية: الخشب الطويل؛ روحى: فعل أمر بمعنا إرجعى؛ ودّينى: أحبينى؛ الجدود: الأجداد؛ عكا: إسم موطن؛ الكعكعة: خبز يعمل مستديرا أو مستطيلا من الدقيق، والحليب، والسكر؛ بدو: بدون (حذفت النون للضرورة الشعرية)؛ الفلوس: النقود.

٢. عالٍ: أصله العالى: طيب؛ الجمباز: من أنواع الرياضيات.

من نومكم. أنا لم أفعل شـيئا، والله العظيم لم أفعل شيئا / الجد الثاني: من أنتم؟ / أيمن: نحن أحفادكم / الجد الثالث: ماذا تريدون؟ / زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبسـنا / الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة / الأم: هكذا تقول الأغنية. كلام الأولاد صحيـح / الجميع: (يغنون ويرقصون. يغني معهم الأجداد الثلاثة) / وجدودي بطرف عكا / بيعطوني ثوب وكعكعة / والكعكعة بالصندوق.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[١]

ويقدم الجد الثاني الصندوق الأخضر لهم في الوقت الذي يظهر فيه العفريت / الجار اللئيم محاولا الحصولَ على الصندوق:

«العفريت: أنا العفريت شمديت بن خرتيت. مدمّر الجبال ومرسل الزلزال والأمطار.. / الأب: ومـاذا تريـد؟ / العفريت: أريد الصندوق الأخضر وإلا خسـفتُ الأرض تحتكم وهدّمتُ السماء فوقكم.. .» (المصدر نفسه: ٢٩-٣٠)[٢]

فـي حين يقترب العفريت منهم ببُطء مخيف، يتهامس الأولاد ويتقدم أيمن بالصندوق مـن العفريـت بينما يبتعد البقية إلـى الخلف. يمدّ العفريت يده ليأخـذ الصندوق ولكنه لايفلح. أما الصندوق فإنه لاينفتح لأنه يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد، والحداد يريـد فلوس. الأب والعم لايقبلان المغامـرة فيطلبان الأولاد الرجوع إلى البيت وترك الصنـدوق والمفتاح، ولكن زهرة تطلب التفتيش عن الحداد والأخذ بالمفتاح، وبعد مدة يرضى الأب برحلة البحث المُضنية للحصول على المفتاح. تمشي الأسرة وبعد مدة تظهر دكان الحداد ولكن العفريت في الدكان وعليه ثياب تنكرية وقد أخفى رأسه بِطاقيةٍ:

«الأب: هـذا هو الحداد... مرحبا يا عم / العفريت: أهلا وسـهلا / الأب: نريد مفتاحا لهذا الصندوق / العفريت: (فرحا) سأصنع له أحسن مفتاح. هاتوه.. .» (المصدر نفسه: ٣٧)

يهـم أيمن بإعطائه الصندوق، لكن الحداد الحقيقي يشـير إليهم من بعيد أن يقتربوا منه ويتذكر أن العفريت طرده من الدكان. أما المفتاح ففي الدكان وعليهم أن يأخذوه من العفريت، والحداد يبشـرهم بأنه يغلب على العفريت ويأخذ منه المفتاح قبال الفلوس التي سـتعطيه الأسرة. و«الحداد يريد الفلوس والفلوس عند العروس.» (المصدر نفسه: ٤٤) وأين العروس؟

---

١. بيعطوني: فعل مضارع والباء الزائدة في بدايته تستعمل غالبا في اللهجات.

٢. خسفتُ: غيبتُ.

فيظهر سور قلعة ويأتى صوت احتفال عُرس فتطلب الأم من حارس العُرس كى يأتى بهم الفلوس من العروس وهو يأتى آسفا أن العفريت أغلق الباب على العروس و«لن تخرجَ العروسُ حتى يأتى القنديل.» (المصدر نفسه: ٤٨) أزمة بعد أزمة (Crisis) كى تصل إلى ذروتها والشخوص تظهر بذاتها التى أشرنا إليها من قبلُ، فالعم يحاول الخلاص من الأزمات دون أى مصيبة ومشقة، والأب غيرت ذاتيته بأنه أصبح مغامرا وساعيا للوصول إلى مراده:

«الأب: اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا فى منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلك يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.. ولا تنسَ أن تحرص على الصندوق يا أيمن. إياك أن يفلت من يدك.. سنقبض على العفريت.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١) والآن يصبح الأب كهادٍ للطريق لايخاف العفريت بل يطلب الهجوم عليه «منذ الآن لن نهرب من العفريت. نهجم عليه ونهزمه.» (المصدر نفسه: ٥٧) والأولاد خلفه مفتّشين عن البئر، فيصرخ البئر: «أنا البئر. أنقذونى يا أولاد الحلال.. اِرفعوا هذه الصخرة عنى.» (المصدر نفسه: ٥٤) الأب والأولاد يرفعون الصخرة عنه ويخبرهم البئر بأن العفريت قد وضع الصخرة عليه لأنه طلب القنديل من البئر وهو يخبر العفريت بأنه لايعطى القنديل إلا لمن يتعب من أجله أى يعطيه الحبل الذى على قرون الثور عند الفلاح. و لن يتركهم العفريت فيشرّد الثورَ حتى لايحصلوا على الحبل ولن يعطيهم الفلاح الحبلَ إلا إذا أحضروا الشعير للثور والقمح للفلاح من البستان، والبستان مهجور ليس فيه زرع ولا ماء، فعليهم أن يحفروا بئرا ويزرعوا فيها. يغنون الجميع:

«نعمل نشقى من أجل الحياة　　نحفر نزرع صبيانا وبنات
و يدٌ تعمل لبناء الإنسان　　وأبٌ يعمل من أجل الأوطان
ولد يسأل عن غَدِنا الفتّان
نعمل نشقى من أجل الحياة　　نحفر نزرع صبيانا وبنات.»
(المصدر نفسه: ٦٤)[1]

يتغير لون الجو بمُضىّ الزمن، يبدو التعب على الجميع فيجلسون ليستريحوا وبعد مدة يزهر البستان وينبت الشعيرُ والقمح دون أن ينزل المطر، وها هنا النقطة الرئيسة لمسرح

١. الفتّان: كثير الزينة أو كثير الخدعة.

الأطفال وهى من زرع حصد، والأسـرة زرعت فحصدت. وهذا لايعنى أن العقبات قد انتهـت والأزمات قد حلت، بـل تبدو أزمة أخرى وهى مصيبـة العفريت التى أصعب المصيبات حقا، فهو واقف على دكة عالية مستعد للمعركة الحاسمة:

«العفريت: سلّمونى مزروعاتكم/ الأب: لن نسلّمك مزروعاتنا، وافعل ما تريد/ العفريت: اسـتعدّوا للعذاب (يصفقّ بيديه، تُسمَع أصواتُ هدير وعواصف.. تأتى أصوات ضخمة من بعيد)/ صـوت: اُتركوا مزروعاتكم واهربوا/ صوت: موتـوا من الجوع والعطش/ صوت: تشـرّدوا فى البرارى/ صوت: اسـتعدّوا للموت../ الأب: لا نخاف منك أيتها الأصوات. زرعُنا تعبنا فيه، لن نتركه لأحد. اِسمعى جيدا أيتها الأصوات. من يعمل لا يخاف. من يعمل لا يخاف.. علينا أن نتخلص من الأصوات ومن الأشباح.» (المصدر نفسه: ٦٥-٦٧)

- النهاية (الحلّ)

بعد صراع طويل يتغلّب الجميع على العفريت والأشـباح فتهرب الأشـباح ويختفى العفريت، والسبب وراء النجاح قول الأب هذا: «حدثَ لأنك لم تهرب ولم تخف، ولأننا تكاتفنا.» (المصدر نفسه: ٦٨) وهذا هو النقطة التعليمية فى مسرح الأطفال ولو فى كلمة واحـدة أو جملة واحدة، الوحدة والتناغم يـؤدى دائما إلى النجاح والفلاح، ويجب أن لاننسى السعى والجهاد المستمر للوصول إلى غايتنا، وهذا ما يشير إليه الفلاح:

«الأم: أسرعوا إلى الفلاح.. (يدخل الفلاح)/ عماد: هذا هو الشعير والقمح/ الفلاح: وهـذا هو الحبل. خذوه واحتفظوا بالشـعير والقمح/ الأب: وكيف نزرع أرضك وتُعيد ثورَك؟/ الفلاح: زرعتُ أرضى وأرجعتُ ثورى وأحضرتُ لكم الحبل من قرونه/ العم: ولماذا أرسلتنا نشقى ونتعب، ولم تُعطنا الحبل من الأول؟/ الفلاح: لكى تتعلموا.. والآن اِذهبوا إلى البئر، إنه بانتظاركم.» (المصدر نفسه: ٦٩-٧٠)

والبئر يأخذ سـبيل الفلاح داعيا إلى أهمية العلم والمدرسة، فيعطيهم القنديلَ على شـرط، فهو يقول: «هـذا القنديل قنديل العلـم. أُعطيه لهؤلاء الأطفـال إذا كانوا فى المدرسـة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (المصدر نفسـه: ٧٠-٧١) وهكذا تذهب الأسـرة إلى العروس وتأخذ الفلـوس بدون إعطائها

القنديل، وإلى الحداد وتأخذ المفتاح بدون إعطائه الفلوس، والعم العجول الكسول يسأل الفلاح لماذا أرسلهم يحضرون الفلوس وأتعبهم، فيجيب الحداد «لكى تتعلّموا.. من يزرع القمح ويأخذ قنديل العلم يلزمه هذا المفتاح.. وهذا المفتاح يفتح كل الصناديق.» (المصدر نفسه: ٧٣) تحرك الأم المفتاح فينفتح الصندوق بسرعة ولكن لا يوجد فيه ثوب ولا كعكعة، الأب يدرك الموضوع قائلا: «بهذه الأدوات نعيش. البذارُ نزرعه فى حديقتنا والمفتاح نشتغل به فى المعمل وقنديل العلم يدرس أولادنا على ضوئه. أحسنتم يا أولاد أحسنتم. وإذا لم تكونوا شاطرين فى المدرسة فسوف أغضب منكم.. هيا إلى البيت.» (المصدر نفسه: ٧٥)[١]

والجار اللئيم يقرر أنه العفريت الذى يصارعهم للحصول على الصندوق الأخضر، فالأب والعم يهاجمان عليه ويضربانه ويهددانه. يخاطب الأبُ العفريتَ: «وسوف تدفع ثمن الدجاجات التى طارت إلى بيتك والخضروات التى رقصت فى فمك والغنمة التى أحبّتك ورقصت معك الجمباز.» (المصدر نفسه: ٧٩) ويدفع العفريت المال وهو يبكى، والأولاد والكبار يغنون على شكل حوار:

«الكبار: هيا نمشى يا أطفال   أنتم تُحيون الآمال
زهرة: يا ماما! أطلبُ لعبة   تجلس قربى فى الكنَبة
تغمضُ عينا حين تنام   رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
أيمن: يا عمى! هيا احمِلنى   فوق الكتف ولاعِبنى
سأكون مُجدّا مجتهدا   لا يوجدُ أشطَرُ منه
الكبار: هيا نمشى يا أطفال   أنتم تُحيون الآمال
عماد: يا بابا! أطلبُ دفتر   مثلَ الحائطِ أو أكبر
أكتب فيه كلَ دروسى   أرسمُ صندوقا أخضر
الكبار: هيا نمشى يا أطفال   أنتم تُحيون الآمال.» (المصدر نفسه: ٨٢-٨٣)

وهكذا تنتهى المسرحية وتكون النتيجةُ الفوزَ بحِكم تعليمية عديدة وهى: مَن جَدّ وَجَد، ومن يعمل يعيش؛ والتأكيد على الاتحاد والوحدة من جانب، والعلم والمدرسة

١. البذار: جمع البذر؛ الشاطر: الذكى.

من جانب آخر.

د) الصراع (Conflict)

يُعَدُّ الصراعُ عنصرا مهما يُضفِي على المسرحية الحيويةَ، والإثارة، والتشويق كما أنّه يتصل بالشخصيات اتصالاً وثيقاً و«قد أوجب الناقد الفرنسي "برونتيير"[1] بناء المسرحية على الصراع.» (طليمات، ١٩٧١م: ٣٠) وخالفه آخرون قائلين بعدم حتميته على الرغم من وجوده في الأغلبية الساحقة من المسرحيات (نيكول: ٥٦) ومفهوم الصراع، التصادم بين الشخصيات أو النزعات والذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية. وقد يكون هذا التصادم «داخلياً في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين يحاول كل منهما أن تفرض إرادتهما على الأخرى.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٨٥) وشبَّه بعضُ النقاد تكوينَه بأن على الكاتب «أن يضع بطله فوق شجرة ثم يقذفه بالحجارة طوال مدة المسرحية، ثم يُنزِله عنها في نهايتها.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ٥٣) يبدأ الصراع في هذه المسرحية بين الأسرة والعفريت إذ يطرحه الكاتب من بيتهم إلى عكا والطريق إلى المفتاح، يشتد الصراع من مشهد إلى آخر حتى يصل إلى الذروة. فإذا يقترب العفريت من الأطفال ببُطء مخيف كي يأخذ الصندوق منهم فيشتد الصراع أكثر من قبل وتبدأ الأزمة وها هنا يبحث الجميع عن حل للأزمة. أزمة بعد أزمة، العفريت وراء الأسرة والصندوق في أيديهم ولكنه لاينفتح لأنه يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد والحداد يريد فلوس والفلوس عند العروس ولن تخرجَ العروسُ حتى يأتي القنديل و...، فعلى الأطفال أن يواصلوا الطريق ولو كانت مملوءة بالأزمات والعقبات.

هـ) الحوار (Dialogue)

الحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي «يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. هو السفينة التي يعبر بها النهر من المنبع إلى المصب.» (عنبرالمحامي، ١٩٦٦م: ١٨٢-١٨٣) وفي كتابات النقاد

١. فرديناند برونتيير: الناقد الفرنسي، صاحب مذهب النشوء والارتقاء في النقد والأدب.

يوصَف بأنه «أسلوب التعبير الدرامى المتميز.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١٠٢) وهو من أهم عناصر المسرحية لأنه «يعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التى يجرى فيها.» (القط، ١٩٧٨م: ١١) إذا كانت ملامح الشخصيّة تتشكّل من خلال أبعادها النفسيّة والاجتماعية، فإنّ الحوار الجيد الذى يصوغه الشاعر بين شخصياته، يساعدنا كثيراً على فهم الشخصيّات المتحاورة بشكل أكثر وضوحاً إلى جانب مكوّناتها النفسيّة، والعلميّة، والفلسفيّة، والاجتماعيّة «والعجيب فى الحوار أنّه يؤدى هذه المهمّات كلّها فى الوقت نفسه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصيّة، وفيها خلق لجوّ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها فى ذلك مثل العبارة الموسيقية التى تنطلق محمّلة بالنغم الذى يروى، ويلوّن، ويكوّن، ويثير كلّ هذا فى لحظة. وكشأن البيت فى القصيدة الشعريّة، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبةً، ووزناً، وفكراً، ومعنىً، وصوراً كلّ هذا فى آن...» (الحكيم، ١٩٧٣م: ١٥٠)

نأتى بمثال من حوارات "الصندوق الأخضر" وهو ما يجرى بين الأسرة والأجداد فى عكا: «الجد الثانى: من أنتم؟/ أيمن: نحن أحفادكم/ الجد الثالث: ماذا تريدون؟/ زهرة: نريد ما يطعمنا ويلبسنا/ الجد الأول: كنا بانتظاركم. سنعطيكم الصندوق الأخضر وفيه الثوب والكعكة.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٢٩-٣٠) وجدنا فى هذا النص أن الحوار كان مبسطا، ومركزا، وهادفا، منسجما مع الأحداث والشخصيات، وجاءت الجمل قصيرة؛ وإنّ الجمل القصيرة التى تعلن عن معناها هى خير جمل للتعبير عن الحدث المباشر.

من وظائف الحوار أنه يظهر ميزات الشخوص عبر حواراتها مع الآخرين أو من خلال حديث أنفسها، فمنها ما تدور بين الأب والعم إذ يظهر أنهما رجلان كسولان خائفان لايحبان المغامرة والصراع أبدا؛ وأما الأم على خلافهما شخصية قوية حازمة تهدى الأولاد وتصارع معهم الجارَ اللئيم/ العفريت: «العم: (للأب) قلتُ لك: سافروا واتركونى. لكنكم لم تسمعوا/ زهرة: بابا! فكر بطريقة للخلاص/ العم: نسلّمه الصندوق الأخضر ونرجع إلى البيت/ الأم: لن نسلّمه الصندوق ولن نرجع إلى البيت/ العفريت:

هاتوا الصندوق بالعجل. هاتوا الصندوق بالعجل... .» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) ولكن بعد اشتداد الصراع ورغبة الشخوص للحصول على الغاية تتغير ميزات الأب والعم من الكسل إلى النشاط والحيوية، وهذا ما يبدو من خلال حواره إذ يقول: «اِسمع يا سميح واسمعوا أنتم. مشينا وتعبنا وصرفنا فى منتصف الطريق ولم نعُد نستطيع العودة. ولذلک يجب أن نشُدّ همّتنا ونكمّل رحلتنا حتى نجد المفتاح.» (المصدر نفسه: ٥٠-٥١)

و) اللغة (Word)

لكل لغة من لغات الشعوب وجوه جمالية تفرِّق بين لغة الكلام العادى وبين لغة الأدب، ولئن كان للغة الأدب خصائصُ معينة لجميع فنون القول، فإن لكل فن منها خصائصَ خاصة به إذ يمكن القول إن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة أو المسرحية أو لغة النقد الأدبى. أما المسرح فهو «فن يكتب لكى يقدم على خشبة المسرح، أى أن المتفرج يتلقاه مسموعاً لا مقروءاً؛ فعلى هذا يروى الكاتب المسرحى الحكاية بلسان الشخصيات، فكأن الحوار الذى يستمر ساعة وبعض ساعة ليس من كتابته بل من تأليف شخصياته.» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١١٢-١١٣) واللافت للنظر فى لغة "الصندوق الأخضر" أن اللغة مناسبة حسب اختلاف الشخصيات والمواقف، فالأم تكلم بلغة سهلة حنونة والأطفال بلغة بدائية والجار اللئيم بلغة جافة غليظة. والميزة الأخرى للغة المسرحية أن الكاتب اعتمد فيها على التبسيط والتوصيف، فجاءت اللغة «سهلة التراكيب منسجمة إلى حد ما مع القدرات العقلية للأطفال وقادرة على تلبية اهتماماتهم وميولهم من خلال التوصيف الذى يسكن داخل جملها القصيرة ومفرداتها المرنة.» (موصللى، ٢٠٠٣م: ٣٢) و تبدو هذه الميزات من لسان البئر مخاطبا الأطفال: «هذا القنديل قنديل العلم. أُعطيه لهؤلاء الأطفال إذا كانوا فى المدرسة، لكى يحفظوا دروسهم على نوره.. خذوا قنديلكم يا أولاد. اِذهبوا.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٧٠-٧١)

اعتمد الكاتب فى المسرحية على اللغة الفصحى إذ إن من أهدافه التعلم، أى تعليم الطفل اللغة العربية بشكل سليم مع رعاية قواعد النحو والنطق، فقد حرص على «إظهار الكلمات مضبوطة بالشكل حتى يتمكن الممثل من إيصالها سليمة إلى

أذن الطفل، فتألفها وترسخ على لسانه.» (المصدر نفسه: ٣٢-٣٣) وهذا ما يعرض من لسان الجار اللئيم إذ يسعى تبرير سرقاته من بيت الأسرة قائلاً: «أعوذ بالله. أعوذ بالله. الدجاجات طارت ونزلت عندى/ الأم: وسرقتَ لنا الغنمة. أتقول إنك لم تسرِقها؟/ الجار اللئيم: أنا سرقت الغنمة؟ أعوذ بالله. الغنمة كانت تتنزه. أحبّتنى وجاءت لتلعبَ عندى بالجمباز/ الأم: والخضرواتُ التى سرقتَها من حديقتنا؟/ الجار اللئيم: أنا أمدُّ يدى إلى حديقة جيرانى؟ أعوذ بالله. أعوذ بالله. الخُضروات تحب الرقص. وقد رقصَت ورقصَت ثم دخلَت فمى.» (المصدر نفسه: ١٦)

وأما الميزة البارزة والهامة فى مسرح الطفل هى استخدام النشيد والغناء فيه، فقد جاءت الأغنية فى هذه المسرحية «لتكمل الحالة التعليمية التربوية من جهة وتُضفِى البهجةَ والمتعة لدى الطفل من جهة أخرى.» (موصللى٢٠٠٣م: ٣٣)

«الكبار: هيا نمشى يا أطفال　　أنتم تُحيون الآمال
زهرة: يا ماما! أطلبُ لعبة　　تجلس قربى فى الكنَبة
تغمضُ عينا حين تنام　　رقصتُها رقصُ الدُّبَّة
الكبار: هيا نمشى يا أطفال　　أنتم تُحيون الآمال
أيمن: يا عمى! هيا احمِلنى　　فوق الكتف ولاعِبنى
سأكون مُجدّا مجتهدا　　لا يوجدُ أشطَرُ منه.» (بلبل، ١٩٨٣م: ٨٢-٨٣)

النتيجة

اتجه فرحان بلبل فى مسرحية "الصندوق الأخضر" إلى طرح أبعاد ترتبط بعالم الطفولة واعتمد فيها على الاتجاه التعليمى كى تكون المسرحية أكثر تأثيرا فى الأطفال، فهو يؤكد من خلالها على الممارسة فى التدريس وإيجاد الشغف الشديد فى الأطفال للعمل والجهاد فى الحياة، كما يجعل المنهج التربوى والسيكولوجى ركيزة دراسته كى يشبع من خلالها حاجات الطفل النفسية ويحقق غاياته التربوية عبر تحريك مشاعره بقصد تنمية وعيه بعالم الخير والفضيلة. فللحصول على هذا الغرض بيّن فرحان، عالمَ الطفولة وما يرتبط بالطفل من ميوله، وأحلامه، وآماله، ووظائفه فى جميع عناصر

المسـرحية إذ تنعكس الطفولة فى عنوان المسـرحية وموضوعهـا، والحبكة، والفكرة، والشخصيات الرئيسة، والشخصيات الثانوية، والحوار، والأحداث، والصراع، والعقدة، والحل، وغيرها. فنجح الكاتب فى الاستفادة من المسرح كوسيلة تربوية تعليمية تساهم فى تطوير الطفل وتكوين شـخصيته من جهة، وإمكانية تكامل مسرح الطفل على كافة المجالات بحيث عدّه إحدى الوسائل التعليمية والتربوية المهمة، من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

الف) الكتب

أرسـطو. (١٩٩٢م). فن الشـعر. ترجمة وتعليق: إحسـان عباس. الطبعة الثانية. بيروت: دارالفكر العربى.

أصـلان، أوديت. (١٩٧٠م). فن المسـرح. ترجمة: سـامية أحمد. الطبعة الأولـى. القاهرة: الأنجلو المصرية.

بدران، مصطفى وآخرون. (١٩٨٥م). الوسـائل التعليمية. الطبعة الخامسة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

بلبل، فرحان. (٢٠٠٣م). النص المسرحى: الكلمة والفعل (دراسة). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

ـــــ. (١٩٨٣م). ثلاث مسرحيات للأطفال: الصندوق الأخضر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بولتن، مارجورى. (١٩٦٢م). تشريح المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. القاهرة: الأنجلو المصرية.

الحكيم، توفيق. (١٩٧٣م). فن الأدب. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

سـلطان، على. (٢٠٠٣م). دراسة عن مسرح فرحان بلبل المواضيع والشخصيات. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

شـكرى، عبدالوهاب. (٢٠٠٩م). النص المسرحى: دراسة تحليلية الأصول. الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

طليمات، زكى. (١٩٧١م). التمثيل المسرحى: المسرح العربى (دراسات وتأملات). الطبعة الأولى. كويت: مطبعة حكومة كويت.

عنبرالمحامى، محمد عبدالرحيم. (١٩٦٦م). المسـرحية بين النظريـة والتطبيق. مصر: الدار القومية للطباعة والنشر.

غـزال، عبدالفتاح على. (٢٠٠٨م). مسـرح الطفل. الطبعة الأولى. الإسـكندرية: ماهى للنشـر والتوزيع وخدمات الكمبيوتر.

القـط، عبدالقـادر. (١٩٧٨م). من فنون الأدب المسـرحية. بيروت: دار النهضـة العربية للطباعة

والنشر.

مرعى، حسن. (٢٠٠٠م). المسرح التعليمي: الكتابة والموضوعات والنماذج. الطبعة الأولى. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

مشكين فام، بتول. (١٣٨٨ش). البحث الأدبى مناهجه وأصوله. الطبعة الخامسة. طهران: سمت.

موصللى، حمدى. (٢٠٠٣م). الطفولة فى مسرح فرحان بلبل. الطبعة الأولى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

نيكول، الأرديس. (١٩٩٢م). علم المسرحية. ترجمة: درينى خشبة. الطبعة الثانية. كويت: دار سعادالصباح.

وهبة، مجدى. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

الهيتى، خلف نصار محسن. (١٩٧٧م). أدب الأطفال: فلسفته وفنونه ووسائطه. الطبعة الأولى. بغداد: دار الحرية للطباعة.

ـــــــــ (١٩٨٨م). ثقافة الأطفال. الطبعة الأولى. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

ب) المقالات

خريسات، محمد. (١٩٨٦م). «دور المسرح فى التربية». المجلة الثقافية. السنة ٣. العدد ٩. عمان. صص ٧٨-٩٣.

رمضانى، مصطفى. (٢٠٠٤م). «الطفل بين أزمة مسرح الكبار وغياب مسرح الصغار». الموقف الأدبى. السنة ٤٧. العدد ٢٨٣. دمشق. صص ١٢٨-١٤١.

معلا، نديم محمد. (١٩٨٢م). «مسرح فرحان بلبل». الحياة المسرحية. السنة ٥. العدد ١٩. دمشق. صص ١٢-٢٢.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ١٨٣ ـ ١٧١

العلاقة بين الموتى فى "مقبرة رستم" فى "بهمن‌نامه" ومذهب ميترا

ايرج مهركى*
ليلا خزل**

الملخص

يعتبر فكر الولادة والموت من الأفكار التى رافقت البشريّة منذ العهود الأولى، حيث تطرّقت إليه الأديان والشعائر ومختلف المذاهب الفلسفيّة وحاولت تقديم تفسير واضح له أو الإجابة على التساؤلات المطروحة حوله. لقد أدّت أشعّة الشمس الحياتيّة إلى ظهور مذهب عبادة الشمس، حتى أنّها أدّت إلى دفن الموتى بطريقة لا يفقدون معها ارتباطهم بالشمس. ومن أكثر الأجزاء إثارة فى قصيدة بهمن نامه، وصف إيرانشاه لمقبرة رستم وجثامين الرستميّين؛ حيث دفنت جثامينهم بطريقة استثنائيّة. ونظراً لطريقة دفن أفراد العائلة الرستميّة فى هذه المقبرة، فضلاً عن بعض الأسباب الأخرى، يحتمل أنّ أفراد تلك العائلة قد اعتنقوا مذهب ميترا. سوف نتطرّق فى هذه المقالة إلى دراسة العلاقة بين دفن الموتى فى مقبرة رستم ومذهب ميترا.

الكلمات الدليلية: الموت، دفن الموتى، مقبرة رستم، بهمن نامه.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران.
**. خرّيجة جامعة آزاد الإسلاميّة فى كرج، إيران. Leila.khezel@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة برجكانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/١١ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٥/٤

المقدمة

الموت نهاية لا مفرّ منها للحياة فی العالم الفانی، لكن رغبة الإنسان فی طول العمر والخلود أدّت إلى عدم اعتبار الموت فی هذه الدنيا نهاية للحياة من قِبل أغلب سكّان العالم؛ فكلّ قوم ينظرون إلى المرحلة التی تلی الموت بناءً على معتقداتهم. إنّ موت الإنسان فی هذه الدنيا حادثة تماثل الوقائع التی تتوقّف فيها عجلة الحياة عن الدوران فهی مرحلة عابرة تشبه الولادة والبلوغ والشباب والكهولة والشيخوخة، لكن اجتياز كل مرحلة من المراحل الآنفة الذكر فی هذا العالم أمر ملموس، أمّا بالنسبة إلى المرحلة التی تلی الموت فلا توجد فی متناول يد الإنسان أيّة تجربة حسّيّة تتعلّق بها. وقد أدّت هذه الظاهرة المجهولة والمخيفة فضلاً عن غريزة الخلود لدى البشر إلى الاهتمام بجثمان المتوفّى ومكان دفنه حيث يحظى بقيمة معنويّة خاصة بالنسبة إليهم.» قام البشر فی العالم القديم بتحويل القبر إلى مكان مقدّس ثم انتقلت العبادة والتوقير من القبر إلى المعبد؛ لأنهم كانوا يذهبون إليه لتكريم المعروفين والكبار من الموتى والأشخاص الذين اختارهم الله والأشخاص المباركين والمقدّسين والأبطال وزعماء القبائل.» (دلاشو، ٢٠٠٧م: ١٠١)

تشير منظومة بهمننامه الشعريّة إلى وجود مقبرة العائلة الرستميّة فی مكان عظيم كان يحظى باهتمام تلك العائلة. والدخمة[١] (دخمه بالفارسية) «عبارة عن مكان استخدم منذ عصر الأفيستا حتى العصر الحاضر تحت مفهوم البرج المرتفع الذی توضع عليه جثامين الموتى بالقرب من الطيور، بينما يندرج المعنى الرئيسی لها تحت مفهوم "كومة الحطب" التی تحرق عليها تلك الجثامين.» (بنونيست، ٢٠٠٧م: ١٩) (ولعلّ هناك تقارباً فی المعنى بين مصطلح الدخمة "دخمه بالفارسيّة" بمعناه الأصلی ومصطلح "داغمه" والذی يعنی الحرق).

أما فی الماضی البعيد، فقد كان للدخمة تعريف خاصّ بكلّ قوم من الأقوام. ويبدو

١. عبارة عن أبراج ذات شكل دائری على قمّة تلّة أو جبل منخفض فی منطقة صحراويّة نائية بعيداً عن التجمّعات السكّانيّة عادة تستخدم لدى أبناء الديانة الزرادشتيّة عند الوفاة حيث يوضع جسد المتوفّى فی أعلى البرج حتى تأتی الطيور الجارحة وتأكله. وقد استخدم هذا المصطلح كذلك بمعنى المقبرة فی هذه المقالة.

أنّ الزرادشتيّين كانوا يطلقون مصطلح الدخمة على أبراج الصمت (برج خاموشان بالفارسيّة)، فكانوا يحفرون حفرة في وسط البرج وبعد أن تأكل الطيور والحيوانات الأخرى جثث الموتى ولا تتبقّى سوى العظام يرمونها في تلك الحفر. ويظهر أن عظام جثامين العظماء والمشهورين لم تكن ترمى في مكان واحد مع عظام الناس العاديين، بل كانوا يضعونها في أماكن خاصّة. ويقول بنونيست بأنّ الزرادشتيّين أحياناً كانوا يتركون عظام الموتى "العوامّ والخواصّ" في تلك الأبراج دون حفر الحفر ورميها فيها.

تقع تلك الأبراج عادة بعيداً عن المدينة في مكان مفتوح بدون سقف «كأبراج الصمت في مدينة يزد» لكنّها ذات جذور تاريخيّة أقدم من عهد الزرادشتيّين؛ فقد كان بناء تلك الأبراج لدفن الموتى رائجاً بين عبدة الشمس "الميثرائيّين". كان الميثرائيّون يعتقدون بأنّ وضع جثمان الميت في مكان مرتفع قريب من الشمس يؤدي إلى عودة روحه وحلولها في جسد آخر وعودتها إلى الحياة الدنيا؛ لأنّ الشمس التي تعتبر أب الطبيعة تتزوّج بالأرض وتعود الروح بذلك إلى الكائنات. يقول دلاشو في كتاب اللغة الرمزية للأسطورة: «لقد منحت هذه العقيدة للميثرائيين فكرة بناء أبراج عالية داخل معابدهم.» (دلاشو، ۲۰۰۷م: ۱۰۶) ومن الممكن ألا تكون أبراج الصمت الزرادشتيّة التي كانت مكاناً للموتى، قد بنيت مباشرة بعد ظهور الزرادشتيّة ثم راج بناؤها في دخمات الموتى عند الزرادشتيّين. وقد بين الفرنسي موليه خبير الدراسات الفارسيّة أنّ «الزرادشتيّين كانوا يضعون جثامين موتاهم في أماكن مناسبة في أعلى المناطق وأبعدها وبعد أن لا يبقى شيء سوى العظام التي تجفّ بفعل أشعّة الشمس، كانوا يجمعونها في مكان يسمّى "استودان"[1] في الجبال وبعيداً عن المياه والحيوانات. إنّ وضع الجثامين في الدخمات أو أبراج الصمت يعود إلى عهود أحدث.» (موليه، ۱۹۹۸م: ۷۲) ويمكن مشاهدة هذا الأمر في الجبال المحيطة بتخت جمشيد وفي نقش رستم على بعد ٦ كم من تخت جمشيد.

وتعتبر دخمة رستم (أو مقبرة رستم) في منظومة بهمننامه الشعريّة مكاناً مقدّساً للرستميّين كانوا يدفنون موتاهم فيها. ويعتبر وصف إيرانشاه لهذه المقبرة وصفاً رائعاً

۱. عبارة عن حفر رباعيّة الأضلاع تحفر بشكل منتظم في الجبال وتستخدم لوضع عظام الموتى.

وغامضاً. مكان مرتفع بين الجبال والصخور، مليء بالمجوهرات والأشياء الثمينة وقبّة تحتضن أروقة أربعة مقابل بعضها البعض تتدلّى منها الستائر الملكيّة وهي مصنوعة من الذهب والفضّة والفولاذ ومنسوجة بعقد جميلة ومزيّنة بأربطة أنيقة. داخل القبّة حجرة مظلمة. وتشاهد هذه الستائر الجميلة الثمينة في أبنية الميثرائيين. «ويحتوي أحد تلك المباني على صورة لميثرا وهي مشغولة بذبح بقرة ولذلك يغطون داخل المحراب بطبقة من الصوان وفي بعض الأحيان يضعون ستارة على جدار المحراب ذات نقوش فنّيّة.» (فرمارزن، ١٩٩٣م: ٥٠) «ومن المحتمل أن تكون الظلمة التي تحيط بمكان الموتى من عائلة رستم إشارة إلى أنهم كانوا من الميثرائيين. ويرى دلاشو بأنّ الميثرائيين يعتبرون مقبرة موتاهم كملجأ يشبه الدخمة أو الخندق أو المدفن أي الغار أو الحفرة داخل الصخرة والجبل كمسقط رأس ميثرا.» (دلاشو، ٢٠٠٧م: ١٠٤)

ويبدو أنّ هذا العمل كان عبارة عن إعداد للميّت لدخول الحياة الأخرى فقد كانوا يعتبرون ذلك المكان مثل رحم الأمّ. وتعتبر تلك الأضرحة دخمات مظلمة محفورة في قلب الجبل ولعلّ طريقة دفن الموتى في مقبرة رستم تشير إلى أسلوب خاصّ كان متداولاً قبل المذهب الزرادشتي. «هنالك عدد كبير من القصص التي نعتبرها روايات تاريخيّة وهي ليست سوى المظاهر الأخيرة للنقوش الزائلة.» (دلاشو، ٢٠٠٧م: ١١٨) إنّ دفن الموتى في هذا النوع من الدخمات المظلمة بشكل تشرق عليها أشعّة الشمس في مكان مرتفع، من الشعائر الميثرائية.

في منظومة بهمن نامه الشعريّة، توجد أربعة جثامين تعود إلى عائلة رستم على ألواح مزيّنة في الدخمة. ولا تزال جثامين الرستميّين قابلة للتشخيص والوصف في مقبرة رستم بعد مضي قرون طويلة عليها. (جثامين كرشاسب، نريمان، سام، رستم)

بخوابيده بر تخت جنگی چهار   یکایک بسان درخت چنار

شده دور از آن سرکشان فرهی   چو سروی که گردد چمن زو تهی

(بهمن‌نامه، ٧٢٣٣ إلى ٧٢٣٤، ٤٢٦)

- أربعة جثامين ضخمة كأشجار الدلب مستلقية على لوح من الحجر؛
- وقد غادرتها عظمة الملوك كما تركت عظمة أشجار السرو مروج العشب.

يصف إيرانشاه جثمان كرشاسب بأنّه جسد قوي أصبح نحيفاً كالناي وله رأس دائريّ ولحية بيضاء ذات فرعين وخصر نحيل وصدر رحب:

یکی کالبد بود با شاخ و یال　　ز تیری تنش گشته مانند نال

سری گرد و ریشی سبید و دو شاخ　　کمرگاه باریک و سینه فراخ

(بهمن‌نامه، ۷۲۳۷ إلی ۷۲۳۸، ٤٢٦)

– جسد قوي وضخم حوّلته نوائب الدهر إلى ناي نحيف.

– وهو ذو رأس دائريّ ولحية بيضاء ذات فرعين وخصر نحيل وصدر رحب.

أما جثمان نريمان فهو جسد رجل أنهكته الأيام وجعلت شعره يشيب حيث زال الأمل من العالم دفعة واحدة:

میانش یکی کالبد بود مرد　　گل روزگارش دژم گشته زرد

جهان‌کرده موی سیاهش سپید　　بریده ز گیتی سراسر امید

(بهمن‌نامه، ۷۲۶۲ إلی ۷۲۷۳، ٤٢٩)

– ومن بين الجثامين، جثمان رجل أنهكته نوائب الأيام

– وجعلت شعره يشيب فأزالت بذلك كل أمل من العالم.

ويصف جثمان رستم وسام بشكل جميل حيث يملك سام جسداً ضخماً كالجبل وصدراً واسعاً ولحية بيضاء جميلة حيث غادرته الروح ولم يبق إلاّ الجسد:

یکی کالبد دید چون کوه ژرف　　بری بهن و ریشی سبید و شگرف

(بهمن‌نامه، ۷۲۸۳، ٤٢٨)

– وأحد الجثامين ضخم شامخ كالجبل ذو صدر رحب ولحية بيضاء جميلة.

وجثمان رستم ذو وجه أحمر وشعر جميل وصدر واسع وجسد كالجبل، عقد شاربه خلف رأسه وكأنّه لم يمت بل يعاني من الحمى وذراعاه وفخذاه كالحصان:

چو پیش چهارم شد آن تاجور　　یکی کالبد دید با یال و بر

رخ شوخ او دید و موی سرش　　بر و پهلوی کوه پیکر تنش

ببسته همی بر قفا موی لب　　نه مرده‌ست گویی که داردش تب

(بهمن‌نامه، ۷۳۱۲إلی ۷۳۱٤، ٤٣٠)

- أما الجثمان الرابع فهو جثمان ضخم ذو وجه أحمر وشعر جميل وصدر رحب وجسد يشبه الجبال، عقد شاربيه خلف رأسه وكأنه لم يمت بل يعاني من الحمى.

ويبدو من هذا الوصف أن دخمة رستم في منظومة بهمننامه الشعريّة لا تطابق أيّاً من أبراج الصمت التي كان الزرادشتيّون يستخدمونها وهي تشبه أكثر ما تشبه مقابر الفراعنة في مصر. ومن المتوقّع أن تكون جثامين الرستميّين في مقبرة رستم قد حنطت نظراً لبقائها سالمة ظاهرياً. يوجد فرق ضئيل في دفن رستم بين الشاهنامة ومنظومة بهمن نامه الشعريّة؛ فالموتى في دخمة رستم يوضعون على لوح دون تابوت لكن الشاهنامة تشير إلى وجود تابوت من خشب الساج والمسامير الذهبيّة والشمع وذكر في كلا الكتابين أن الجثامين لم تدفن.

یکی نغز تابوت کردند ساج   برو میخ زرین وپیکر ز عاج
همه درزهایش گرفته بقیر   بر آلوده بر قیر مشک وعبیر

(الشاهنامة، ٢٥٥-٢٥٦، ٣٣٦، ٦)

- تابوت من خشب الساج ذو مسامير من الذهب وهيكل من العاج؛
- كافة مفاصله مطلية بالقطران المعطر بالمسك والعبير.

برابر نهادند زرین دو تخت   بر آن خوابنیده گو نیکبخت

(الشاهنامة، ٢٧٠، ٣٣٧، ٦)

- وضعوا أمامهم هذين اللوحين من الذهب وعليهما جثمانان كأنهما غاية في السعادة.

إنّ طريقة تلبيس التوابيت بالشمع ووضعها على لوح لتصبح مثل المومياء، تشاهد في إيران. «جاء في بحث قدمه رضي في كتاب آيين مغان (الشعائر المجوسيّة) حول الأديان الإيرانيّة: كانوا يعتبرون تحنيط الجثامين ووضعها في تابوت من الحجر أمراً مناسباً في بعض المناطق الإيرانيّة وقد كان الملوك الأخمينيّون في نقش رستم وتخت جمشيد يدفنون في توابيت من الصخر.» (رضي، ٢٠٠٣م: ٩٧) وكانت الشمس تشرق على تلك المقابر التي تقع في قلب الجبل وفي هذا إشارة إلى الشعائر الميثرائيّة. ولعل أضرحة الملوك الأخمينيّين بقيت لفترة أطول لهذا السبب، لكن ليس لدينا علم بأضرحة الملوك الساسانيّين الذين كانوا على الدين الزرادشتي. يذكر فيدن غرن في كتاب

الأديان الإيرانيّة شعائر أربعة لدفن الموتى فی العهود القديمة.

وتتمثّل إحدى تلك الشعائر بوضع الجثامين فی مكان خاصّ لكی تقوم الحيوانات بأكلها أو تتحلّل بشكل بطیء ويضيف: لعل هذه الشعائر من السمات التی تتمتّع بها المنطقة الشرقيّة من إيران وتعود إلى القبائل البدويّة. أمّا الشعيرة الثانية فيذكر فيدن غرن بأنّها حرق الجثامين ووضع رمادها داخل أوعية من الفخار ثمّ دفنها فی التراب، ويرى بأنّ هذه الشعيرة كانت منتشرة فی المناطق الإيرانيّة الأخرى ولعلّها كانت رائجة فی المناطق التی كان سكّانها على الدين الزرادشتی قبل ظهور هذا الدين. «اكتشفت أوعية تحتوی على عظام فی تخت جمشيد وبعض المناطق الأخرى، ومن الواضح أنّهم كانوا يضعون العظام بعد زوال اللحم والجلد فی تلك الأوعية.» (رضى، ۲۰۰٤م: ١٤٦) ولذلك فإنّ دفن الموتى فی الأوعية كان يجری بطريقتين (العظام أو الرماد). «ويذكر بختور تاش فی كتاب دورة الشمس مكاناً يقع على بعد ٥٠٠ متر من آثار طاق بستان التاريخيّة فی الشمال الشرقی يحتوی على بقايا بناء ومقبرتين من الجرار الفخاريّة. (جرار كبيرة وصغيرة تحتوی كلّ منها على جثمان واحد).» (بختور تاش، ۱۹۷۷م: ۱۱)

وجاء فی المصدر ذاته بأنّ أغلب الجرار الفخاريّة كانت تحتوی على هدايا إلى جانب الهياكل العظمية. ويذكر فيدن غرن طريقتين لدفن الموتى فی العهود الإيرانيّة القديمة. طريقة «الدفن والتی كانت نادرة ورغم ذلك فإن هرودوت يتحدّث عن دفن الموتى عند الماساغاتيّين ومقابر السكايين والسرمتيين بهذه الطريقة .. الطريقة الأخرى هی الدفن بعد التحنيط فی توابيت صخريّة أو مقابر ثمينة.» (فيدن غرن، ۱۹۹۸م: ٦٣) «وتحدث سترابون حول هذا الموضوع فی كتاب التاريخ الفارسی القديم حيث قال بأن الفرس كانوا يقومون بتحنيط الموتى قبل دفنهم ولم يكن دفن الموتى عند المغيين ممكناً قبل أن تلتهم الطيور أجسادهم.» (بيرنيا، ۲۰۰۷م: ١٢٦٢) «وقد كانت قبور الأخمينيّين كقبر كوروش على شكل أبنية جملونية وجاء فی كتاب كوروش بأن كوروش أوصى أولاده: يا أولادی، عندما أموت فلا تضعوا جثمانی لا فی الذهب ولا فی الفضة، بل ادفنونی تحت التراب بسرعة.» (شاندور، ۱۹۹۷م: ٤٢٣) ويشير ذلك إلى أن الموتى فی العهود القديمة كانوا يدفنون فی دخمات ومقابر من الذهب أو الفضّة أو الأحجار

الباهظة الثمن مثل فراعنة مصر. ويرى ستـرابو بأنّ أولاد كوروش لم يستمعوا لنصيحته فقامـوا بدفنه في ضريح فاخر. ويصف سترابو جمع المعزيـن في ضريح كوروش على هذا الشكل: رأوا أنفسهم داخل الضريح في ظلمة مطلقة، داخل ضريح ليس له نافذة. «دفنت نسـاء كوروش في تابوت من الذهب على لوح ووضعت عليه سيوف فارسيّة صغيرة وأطواق وأقراط من الأحجار الكريمة الباهظة الثمن وسـندس وكتان من بابل؛ ... فوق بعضها البعض.» (رضى، ٢٠٠٣م: ٤٤)

وفي كلتا الحالتين نقل أن كوروش لم يكن زرادشـتيّاً؛ لأنّه لم يدفن كبقيّة الموتى بل بصورة مشابهة للدفن في مقبرة رستم. ونظراً لأنّ فتحة ضريح كوروش تطلّ على الشرق وهو مرتفع عن الأرض بواسـطة الحجر فمن المحتمل أنّه دفن حسـب الشعائر الميثرائيّة مثل رسـتم. ويشـير بنونيسـت إلى تحنيط الموتى لدى الفرس لكنّه لم يتحدّث عن دفن الجثامين المحنّطة في أماكن مثل الأضرحة الفاخرة.

يقول: «كان الفرس يدفنون موتاهم تحت التراب بعد تحنيطهم بالشـمع.» (بنونيست، ٢٠٠٧م: ٣٣) ولعـلّ اختـلاف وجهات النظر هذا ناجم عـن أن «بعض القضايا تعتبر غامضـة عند الفرس وهم لا يتحدّثون عنها بشـكل واضح ويراعون فيها جانب الحذر ومنهـا النقوش الموجودة في باب الموتى.» (رضى، ٢٠٠٣م: ٢٣) وكما ذكرنا فلم يدفن الموتى في دخمة رسـتم بالتراب وهم موجودون في دخمة أشـبه بالقصر ولم يوضع على جثامينهم سـوى ملاءة من القماش. ويبدو أن الجثامين المحنطة في دخمة رستم تشبه ما أبرزه فيدن غرن في وجهة نظرة مع فرق ضئيل وهو أنّها لم تدفن في توابيت حجريّة أو أضرحـة فاخرة، بل حنطت ووضعت ضمن ضريح في صخرة مرتفعة ومعها المجوهرات الكثيرة. إنّ أسـلوب دفـن الموتى الذي يتحدّث فيدن غرن حولـه هو أن الموتى كانوا يدفنون بالتراب بعد تحنيطهم في تلك الأضرحة الفاخرة.

ويعود تحنيط الجثامين إلى الاعتقاد الذي كان سـائداً أنذاك بالحياة بعد الموت فقد كان الناس يعتقدون بأن الروح بعد الموت تحلّ في جسـد آخر أو كائن آخر كالحيوان أو النبات وتستمرّ في الحياة. يقول إلياده: يقول من يعتقدون بهذا الأمر بأنّ الروح بعد تطهّرهـا «تنضم إلى الخلـود والأبديّة وهذا الأمر عبارة عن سموّ للمقتضيات البشـريّة

وتكرار للحالة غير المشروطة وغير المقيّدة وهو متقدّم عن السقوط فى الزمان والتقييد فـى عجلـة الوجود.» (اليـاده، ۲۰۰۷م: ۹۳) ويظهر هذا الأمر فـى تحنيط الموتى عند الفراعنـة المصريّين حيث «يوضع جثمان الميت فى قـبر عادى يكون عبارة عن حفرة بيضويّة الشـكل قليلـة العمق فى رمال الصحراء. يوضع الجثمان بشـكل محدب بحيث يكـون الرأس باتجاه الجنوب والوجه باتجاه الغرب والشـمس ... كان الفراعنة يؤمنون بالحياة بعد الموت.» (باتنام، ۲۰۱۰م: ۱۱) كان الفراعنة يؤمنون بأنّ الإنسـان ينبغى أن يدفن فى الطبيعة كما كان فى رحم أمّه لكى يستعيد الحياة. ونلاحظ نظريّة التقمّص عند البوذيّين (انضمام الروح إلى النيرافانا بعد دورات عديدة) وعند الهندوس والميثرائيّين.

وكان الفـرس فـى القـديم يؤمنون بالتقمّص كذلک. ويشـير فره وشـى فى كتاب "إيرانوفيتش" إلى وجود شعبين مختلفين فى هضاب قرية سيلک فى كاشان (فى القرنين ۹-۱۰ قبـل الميلاد) ويضيف: «وجدت فى تلک المنطقـة حضارتان مختلفتان كان لكلّ منهمـا عادات وتقاليد وثقافـة مختلفة. هنالک فى قرية سـيلک بالقرب من قرية يعود ماضيها إلى ما قبل السـكان المحليّين، آثار حصن قوى ذى قصر ومنطقة سكنيّة ومقبرة. لم يكن الموتى من القوم الذين انضمّوا حديثاً إلى المحليّين يدفنون فى أقبية سكنيّة بل فى المقبرة، كما كانت تدفن معهم مسـتلزمات حياتهم مثل الجرار الفخاريّة والخوذ والزينة ومستلزمات الحصان.» (فرهوشى، ۱۹۹۵م: ۳۰ و ۳۱)

ويمكن الآن مشاهدة آثار دفن الموتى المحليّين (قبل دخول الآريّين) فى قعر حجرات سـكنيّة كانوا يعيشون فيها وذلک فى هضاب قرية سيلک. ويضيف فره وشى أنّ القوم الذيـن كانوا ينضمّون حديثـاً إلى المحليّين، كانوا يدفنون موتاهم فى المقبرة بحيث كانوا يقيّـدون أيديهم بأرجلهم على الصدر ويدفنون معهم مسـتلزمات حياتهم لكى يكونوا على استعداد للحياة التالية.

ويقول فرهوشى فى كتاب إيرانوفيتش بأنّ الأقوام الجدد «كانوا يعتبرون القبر منزلاً للآخـرة فكانوا يضعـون عليه الأحجار والألواح الطينيّة على شـكل مقوس وجملونى حيـث كان هذا الأمر يمثّل اسـتمراراً لتقاليـد بناء المنازل فى المناطـق الممطرة حيث كانوا يقطنون. إنّ أسـلوب بناء السـقوف هـذا كان موجوداً فى القبـور الأولى للعهد

الأخمينتى كضريح كوروش الكبير.» (فرهوشى، ١٩٩٥م: ٤٢) «ومن المحتمل أن تكون تلك المناطق الممطرة واقعة على الساحل الغربى والجنوبى لبحر الخزر.» هنالک نصّ فى كتاب الأديان الإيرانيّة لبنونيست يعتمد على نصوص يونانيّة موثّقة حيث يؤكّد على هذا الأمر وينسبه إلى الفرس والكاسبيّين والبلخيّين قائلاً: «كان ذلک من شعائر القبائل الفارسيّة القديمة فى السهول الشمالية التى كانت تحتضن البدو الرحل، وكان هذا الأمر ضروريّاً نظراً للوضع المناخى وأسلوب المعيشة وكان ينجز على شكل شعائر دينيّة.» (بنونيست، ٢٠٠٧م: ١٨ و ١٩) ويستند بنونيست إلى مستند مثير «يطلب أحد العبيد الفرس واسمه يوفراتس من سيّده فيلونيموس ألاّ يجعل النار تمسّ جسده لأنّه فارسى وأجداده من الفرس وذنب تلوّث بالنار بجسده أقسى من الموت، ويطلب منه أن يدفنه بالتراب وألاّ يرشّ على جسده ماء الطهارة لأنّه يقدّس الماء.» (بنونيست، ٢٠٠٧م: ٢١) يثبت هذا المستند أنّ الفرس كانوا يدفنون موتاهم بالتراب كما يظهر بأنّ النار كانت مقدّسة قبل ظهور الدين الزرادشتى؛ لأنّ الفرس هاجروا من المناطق الباردة إلى نجد إيران كما كانوا يقدّسون النار ثمّ قبل الزرادشتيّون تقديس النار فى ديانتهم فيما بعد. وينقل بنونيست عن هرودوت؛ كان المجوس وليس الفرس يضعون جثامين موتاهم لتأكلها الحيوانات والطيور؛ أمّا دفن الموتى فهو من الشعائر الفارسيّة التى تمّ التخلى عنها بالتدريج فيما بعد. ولعلّه قد تمّ التخلّى عن دفن الموتى بالتراب مع ظهور الدين الزرادشتىّ ودفنهم على الطريقة الزرادشتيّة؛ لأنّ المياه والتراب والنار عناصر مقدّسة عند الزرادشتيّين ويعتبرون أنّ تلوثّها بجسد الميّت ذنب وقد كان دفن الموتى عندهم على الطريقة الفارسيّة أمراً صعباً.

ويبيّن فيدن غرن فى كتاب الأديان الإيرانيّة بأنّ الموتى كانوا يحرقون كما كانت الدخمة هى كومة الحطب التى كان الموتى يحرقون عليها وذلک فى العهود الأقدم عندما كان الهندوس والفرس يعيشون مع بعضهم أى قبل دخول الأقوام الفارسيّة إلى إيران.

النتيجة

كانت تقاليد دفن الموتى فى كلّ عهد فى إيران تجرى ضمن شعائر خاصّة، وتعتبر هذه القضيّة (دفن الموتى) من القضايا التى حظيت بالاهتمام منذ الماضى البعيد. وإذا

أخذنـا بعـين الاعتبار المواضيع التی أنـف ذكرها حول دفن الموتی فـی إيران القديمة بالإضافة إلی طريقة الدفن فی مقبرة رسـتم المذكورة فی منظومة بهمن نامه الشـعريّة، فسوف نسـتنتج بأنّه من المحتمل أن يكون الرستميّون قد آمنوا بالحياة بعد الموت وهذه العقيدة تعود إلی العهد الفارسی القديم "الميثرائيّين".

ولو أخذنا بعين الاعتبار ما ذكر فی الشـاهنامة حول دفن الموتی فی مقبرة رسـتم وتربية الزال علی قمة الجبل (بالقرب من الشمس) بواسطة العنقاء وعدم اعتناق العائلة الرسـتميّة للدين الزرادشـتی (ويظهر هذا الأمر فی الشـاهنامة عندما يقوم كشتاسب بتقييد اسـفنديار بالسلاسـل ظنّاً منه بسـوء نيّته ثمّ يذهب ضيفاً إلی الزال ورستم فی سيسـتان؛ لأنّه كان يريد تعليم الزندية والأوفيسـتا إلی الرستميّين) وهذا الأمر يبيّن أن الرستميّين لم يكونوا علی الدين الزرادشتی بل علی دين آخر.

برآمـد بسـی روزگاران بدوی　　كه‌خسروسوی‌سيستان‌كردروی
كه آنجـا كند زنده واسـتا روا　　كنـد موبـدان را بدانجـا گواه

(الشاهنامة، ۹۸۰-۹۸۱، ۱۳۳، ٦)

- فی تلك الأيّام القديمة ذهب خسرو إلی سيستان.
- لكی يحيی الأفيستا ويعلّمها هناك إلی الكهنة والرستميّين.

ولم يذكر فی الأفيسـتا اسم رسـتم بل يذكر كرشاسب كثيراً فيها كما ذكر رستم فی الشاهنامة لأن الزرادشـتيّين لم يقبلوا رستم ورستم كان خادماً للشمس والشكر الذی كان الأبطال يقدّمونه للشـمس بعد كلّ انتصار وقسمهم بالشمس وميثرا، كلّها تشير إلی التقاليد التی كانت تلك الأقوام تمارسـها. فی منظومة بهمن نامه الشعريّة، وعندما كان أبطال إيران يتحدّون مع لولو، يطلب أردشير البطل الإيرانی من كلّ من أولئك الأبطال أن يقسموا علی بهمن:

به‌هركس‌يكی‌سخت‌سوگندداد　　بـه ماه وبه مهر وبدين وبه داد

(بهمن‌نامه، ۱۲۲۰، ۸۸)

بـه نـوروز پاكيـزه ومهرگان　　به خورشيدكو تازه دارد جهان

(بهمن‌نامه، ۱۲۲۲، ۸۸)

- طلب من كافّة الأبطال أن يقسموا بالقمر والعشق والعدل والنوروز الطاهر والمهرجان والشمس التی تحيی العالم.

كما أنّ قدم العائلة الرستميّة (قبل ظهور الزرادشتية بكثير) وقدم الميثرائية (عبادة الشمس) يفوق قدم الدين الزرادشتی بكثير وهذا يدفعنا إلی الاعتقاد بأنّ أكثر القوم أنذاك كانوا ميثرائيّين قبل أن يكونوا زرادشتيّين. نستنتج مما تقدّم ذكره حول دفن الموتی فی مقبرة رستم والأسباب الأخری التی أنف ذكرها بأنه من المحتمل أن تكون العائلة الرستميّة كانت ميثرائيّة قبل ظهور الزرادشتيّة.

المصادر والمراجع

الياده، ميرچا. ١٣٨٦ش. چشم اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات توس.

ايرانشاه، ابن‌ابی‌الخير. ١٣٧٠ش. بهمن‌نامه. مصحح رحيم عفيفی. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

بختورتاش، نصرت‌الله. ١٣٥٦ش. گردونه خورشيد يا گردونه مهر. الطبعة الثانية. طهران: مؤسسه مطبوعاتی عطايی.

بنونيست، اميل. ١٣٨٦ش. دين ايرانی بر پايه متن‌های معتبر يونانی. ترجمه بهمن سركاراتی. الطبعة الثالثة. طهران: نشر قطره.

پيرنيا، حسن. ١٣٨٩ش. تاريخ ايران باستان. الطبعة السابعة. طهران: انتشارات نگاه.

جميز، پاتنام. ١٣٨٩ش. رازهای نهفته در موميايی‌ها. ترجمه محمد صادق شريعتی. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات سبزان.

دلاشو، م. لوفلر. ١٣٨٦ش. زبان رمزی افسانه‌ها. ترجمه جلال ستاری. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات توس.

رضی، هاشم. ١٣٨٢ش. آيين مغان پژوهشی درباره دين‌های ايران باستان. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. ١٣٨٧ش. شاهنامه. به كوشش سعيد حميديان. الطبعة التاسعة. طهران: انتشارات قطره.

فره‌وشی، بهرام. ١٣٧٤ش. ايرانويج. طهران: انتشارات دانشگاه تهران.

موله، ماژيران. ١٣٧٧ش. ايران باستان. ترجمه ژاله آموزگار. الطبعة الخامسة. طهران: انتشارات توس.

نشاندور، آلبر. ۱۳۷٦ش. کوروش. ترجمه محمد قاضی. الطبعة الخامسة. طهران: انتشارات زرین.
ویدن گرن. گئو. ۱۳۷۷ش. دین‌های ایران. ترجمه منوچهر فرهنگ. الطبعة الأولی. طهران: انتشارات آگاهان ایده.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد الحادى عشر – خريف ١٣٩٢ش/أيلول ٢٠١٣م
صص ٢٠٧ ـ ١٨٥

دراســة موتيف "الظرف" و"رندى" فى شعر أبى نواس الأهوازى وحافظ الشيرازى قراءة مقارنة

مريم اكبرى موسى‌آبادى*

الملخص

حافظ الشيرازى وأبونواس الأهوازى من الشعراء الإيرانيين المعروفين، يُعرف الأوّل بأشعاره الغزليّة والصوفيّة أمّا الثانى فبخمرياته أصبح خالدا عبر التأريخ، وهذا يبدو مبدئّياً فى ظاهر أشعارهما لكنّنا حينما نتأمّل فى باطن قصائدهما يتضح لنا كثيرٌ من الأســـرار الخفيّـــة؛ إنّ كلمتى "رندى" و"الظرْف" فى شـــعر حافظ وأبى‌نواس تتمتعان بمكانة خاصّة كموتيف واسع النطاق فى شعرهما على التوالى وهو ما يُعرِّف شخصيتى الشاعرين؛ فى هذا المقال، سنسلّط الضوء على معنى الكلمتين فى المعاجم وقواميس اللغة مبدئيّا ثمّ ندرس المفهومين لدى الشاعرين بالتفصيل فنصل إلى هذه الحقيقة بأنّ كيف مسافة ستّة قرون بينهما نظراً لمشابهتهما فى التفكير تبدو فارغة الأهميّة.

المنهج الدراســـى لهذا المقال هو المنهج التحليلى – التأريخى الذى سندرس من خلاله شـــخصيتهما الظريفة معتمداً على الخصائص الاجتماعيّة المحيطة بزمن الشاعرين مع تحليل الشواهد الموجودة فى شعرهما بنظرة ناقدة متحايدة.

الكلمات الدليلية: حافظ، أبونواس، رندى، ظرف.

---

*. عضو نادى الباحثين الشـــباب بجامعة آزاد الإســـلامية فى كرج، إيران. (دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها) maryam_akbarim@yahoo. com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. أحمدرضا حيدريان شهرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢٧ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٩/١٤

المقدمة

نحــاول أن ندرس فی هذا البحث كلمتی "رندی" و"الظرف" فی شــعر الشــاعرين الكبيرين حافظ الشيرازی وأبی نواس. أبونواس من شعراء القرن الثانی للهجرة الذی انحدر من أســرة إيرانية وقد عاصر الخلفاء العباســيين الثلاثة، هارون الرشيد، الأمين والمأمون. حافظ الشــيرازی وهوشــاعر إيرانی كبير، لقّب بلســان الغيب وكان يعيش فی شــيراز-وهی مدينة إيرانية- فی القرن الثامــن للهجرة وقد تخلّد فی ذاكرة الفرس وغيرهم طوال عصور مديدة .

يرجع وجه الشبه بين الشاعرين إلى أنهما كانا يعيشان فی بيئتين متشابهتين من حيث الظــروف الإجتماعية إلى حدّ ما، ثم أن كليهما كانا يتّســمان بمطالبة الحريّة والكراهيّة عن القيود الاجتماعية والسياسية، وهذا قد سبّب الكثير من الشبه اللافت للنظر بينهما خاصــة المفردتين المذكورتين وما يجدر بالانتباه هوأنّه نظــرا الی ما سمعناه حولهما فی الوهلــة الأولی، يبدو أنهما يبتعدان عن بعضهما بوناً شاســعاً. فقد اشــتهر الشــيرازی بأشــعاره التــی تدخل فی إطار العرفان والألوهية؛ بينما لايــزال يرنّ فی آذاننا صدی تحلل أبی‌نواس الخلقی؛ فمن ينظر إلی الديوانين بهذه النظرة الضيقة معتمدا علی الآراء المسبقة بالنسبة إليهما ربما قد يفشل فی دراسة أشعارهما بنظرة متحايدة ناقدة.

ولهــذا ســوف ندرس فی هذا المقال شــعرهما بنظرة فنية فی ضــوء منهج وصفی – تحليلی ونقوم بالمقارنة بينهما بما نجده فی وجدناه فی ديوانهما.

فــی البداية ندرس المفردتــين ثم نقارنهما جنباً الی جنب اعتمــادا علی جذورهما اللغوية والتأريخية.

الظرف فی اللغة

جاء حول هذه الكلمة فی المعاجم اللغوية:

«ظَرُفَ الرجلُ: كان لطيفاً، كيّســاً، ظريفاً، بارعاً. وقيل: الظرفُ فی الوجه: الحســن وفی القلب: الذكاء، وفی اللسان: البلاغة.» (المعجم الوسيط)

«والظريــف: ذوالظرف، بليغ جيّد الكلام. ولدٌ ظريــف: مليحٌ، جذّاب، ذكیّ، وديعٌ.»

(المعجم الغنى) كلام ظريف: بليغ جيّد

ظَرِيف: جمعه ظريفون وظِراف وظُرفاءُ ، وظَرِيفة: جمعها ظريفات وظرائفُ وظِراف

۱. صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من ظرُفَ : بارع حاذِق، ممتع فَكِه

۲. «شخص يشتهر بسرعة البديهة وبالقدرة على التعبير المثير للبهجة أو للترويح عن النّفس.» (معجم اللغة العربية المعاصرة)

وأما بالنسبة للعلاقة التى أدّت إلى الوحدة بين الظرف والزندقة فى بعض الأحيان فهو يحتاج إلى التعمّق. فقد نرى فى ديوان أبى‌نواس بعض العبارات كـ"ظرف زنديق" و"أظرف من الزنديق" وما نراه فى المستندات التاريخية والأدبية.

«الزندقة: هذه الكلمة ليست عربية فى الأصل بل مأخوذة من مفردة فارسية وهى "زنديک" .كان يطلقها الفرس على صنيع من يؤوّلون "الأفستا" كتاب زرادشت تأويلا ينحرف عن ظاهر نصوصه، ومن أجل ذلک دُعى مانى ومن فُتن به من الفرس بزنديک. وأخذ مدلول هذه الكلمة يتسع فى العصر العباسى ليشتمل على كل من استظهر نحلة من نحل المجوس، واتسعت الكلمة أكثر من ذلک فشملت كل إلحاد بالدين الحنيف وكل مجاهرة بالفسق والإثم.» (ضيف، ١٤٢٦: ٣/ ٧٩)

إن الأسباب التى وقفت وراء الزندقة فى العصر العباسى هى اختلاف الثقافات والجنسيات والديانات من ناحية والنهضة العلميّة الذهبية آنذاک من ناحية أخرى؛ وكان لتطور العلوم الفلسفية المختلفة، التجريبية منها والكلامية دورٌ هامٌّ ساق الأذهان إلى حرية الفكر؛ هذه إضافة إلى تبذير الخلفاء ومن فى بلاطهم من الوزراء والشعراء. كل ذلک قد فسح المجال لشيوع ألوان من الزندقة منها:

۱. الزندقة الاجتماعية التى تتمثّل فى الظرف والمجون.

۲. الزندقة الدينية التى تتمثّل فى المعتقدات.

۳. الزندقة الفكرية التى قد انبعثت من التقدّم العلمى، فشاع النظر إلى الأمور بشکّ وارتياب. (عطوان، ١٩٨٤م: ١٨)

«فليس بمستبعد أن نرى أن الزندقة فى القرنين ۲و۳ هـ/۸و۹م ابتعدت عن معناها الأصلى وأخذت تدلّ على حريّة الفكر.» (آذرنوش، ١٣٦٨ش: ٢/ ٣٤٧)

عبارة "تيهُ مغنٍّ وظرفُ زنديقِ" تشير في شعر أبي‌نواس إلى يحيى بن زياد الذي جاء اسمه في الأغاني لأبي‌الفرج‌الأصفهاني؛ الذي كان متّهماً بالزندقة واعتُبر أظرف الناس وأنظفهم. هذا الكاتب ينصّ على أنّ هذا الشخص كان معروفاً بـ "أظرف من الزنديق". ثم جاء في هذا الكتاب أن "الحاركي" وهومحمد بن زياد كان يتزندق تظرّفاً وتملّحاً ويخاطبه ابن مناذر:

يا ابنَ زيادٍ يا أباجعفرٍ   أظهرتَ ديناً غيرَ ما تُخفي
مُزَندِقُ الظاهرِ باللفظِ في   باطنِ إسلامِ فتىً عَفِّ
لستَ بِزنديقٍ ولكنّما   أردتَ أن تُوسَمَ بالظَّرفِ

(ابوالفرج الاصفهانی، ١٩٨٦م: ١٨/ ١٨٧)

«والجدير بالذكر أن الخلفاء العباسيين كانوا بالمرصاد لمن يعتنق الزندقة ولاسيما الزندقة الدينية؛ فأمر المهدي باتخاذ ديوان خاص لمعاقبتهم واشعل لهم حرباً لا هوادة فيها ولا لين، وهذه الحرب لم تقتصر على الحرب بالسيف بل اتسعت حتى اشتملت على حرب لسانية، لسان المتكلمين الذين مضوا يجادلون وينقضون الشبهات بالبرهان الساطع.» (ضيف، ١٤٢٦ق: ٣/ ٨٠و٨١)

فسح شيوع الثقافة الفارسية في المجتمع العباسي المجال للإستمتاع باللذات وكان قد مردّ ذلك إلى مكانة الخمر عند الفرس ولاسيما الملوك الساسانيين. هذا مضافاً إلى الثروة الهائلة التي تدفّقت في بلاط الخلفاء العباسيين وفتحت الأبواب أمام الزندقة المصبوغة بالترف والمجون على مصراعيها. هذه الزندقة كانت تعدّ نوعاً من حرية الفكر واللامبالاة التي تسخر من الحدود وتزدري بالأغلال ولا تميّز بين الحلال والحرام. هؤلاء الظرفاء رغم صعوبة إدخالهم في إطار الزنادقة المانويين الذين عاقبهم المهدي، إلا أنهم كانوا يتهمون بالزندقة لإهمالهم الدين. (زرينكوب، ٢٥٣٦ شاهنشاهی: ١١)

كان الشعراء هم الذين يتّجهون دفّة سفينة الزندقة الظريفة والمجونية؛ إذ أن مزاجهم التحرّري كان يتجاوز حدود الدين والسياسة والتقاليد، وكانوا يسدّدون سهامهم نحوأمور كالشعوبية واللذات والثورة ضدّ الزاهدين وكانوا يعبرّون عن هذا بالأشعار الخمرية. الشعوبية بلغت ذروتها في شعر بشار بن برد ومذهب المتعة ذهب إليه أبونواس في

شعره وأصبح من أكبر الأبيقوريين فى عصره، فكان من الطبيعى أن يتحدّى الزاهدين المتفلسفين الذين كانوا يعيبون عليه طريقة حياته.

«إلا أن المعتزلة لم يكونوا صامتين أمام الزنادقة وكان الخلفاء يغتنمون حضورهم فى المجتمع. وكانوا لايزالون يتربّعون على عرش العمالقة حتى عصر المعتصم والواثق، غير أن المتوكل العباسى لم يحتملهم وأعلن منع أى جدل كلامى ففسحت الساحة لظهور ممثّل آخر ألا وهوالفرقة الأشعرية. هذا المنع اتّسع حتى اعتبر المتكلمين ممن لا يفلحون ابداً ويجب أن يجلدوا بالسوط وممن أفتى بهذا الحكم كان محمد بن إدريس الشافعى.» (ابن جوزى، ۱۳٦۸ش: ٦)

«تهوّر أبىنواس وعصيانه ساقه إلى غياهب السجن مرّات، إلا أن ملكاته الفطرية كالكياسة وحضور البديهة أنقذته مراراً من السجن؛ على سبيل المثال عندما طُلب منه أن يبصق على صورة مانى أهوى يده إلى فيه ليقئ عليها.» (ابن منظور، ١٩٦٦م: ٣/ ٩٧ و١٥٣)

«يعتقد الدكتور شوقى ضيف أنه يجب علينا أن نلاحظ عنصراً مهمّاً فى مزاج الشاعر وهوعنصر التندير والميل إلى الهزل والعبث، ولعل ذلك هوالذى جرّه إلى صياح كثير فى وجه الدين، وكان إذا لامه بعض معاصريه قال: «والله ما الدين غير الإسلام ولكن ربما نزا بى المجون حتى أتناول العظائم». وهوبذلك يعترف أن كل هذه المعاصى التى يقترفها وينظمها ليست إلا فى أثناء معاقرته للخمر هزلاً وعبثاً ومجونا.» (ضيف، ١٤٢٦هـ: ٣/ ٢٢٧)

«تضاربت الآراء حول أبىنواس إلا أننا لانستطيع أن نعتبره ملحداً لما نجد فى شعره من الإعتقاد بالتوحيد ويوم القيامة والنبوة. غير أن ذلك قد خلق منه شاعراً ذا وجوه متعددة فى الأذهان يرجع إلى اعتناقه العقيدة التى أثارت جدلاً كثيرا فى زمنه وهى كون الله غفّاراً يغفر الذنوب جميعاً.» (آذرنوش، ١٣٧٣ش: ٦/ ٣٤٨)

«فاقتربت معتقدات أبىنواس من معتقدات فرق المرجئة التى تعرف الإيمان بأنه التصديق أوالمعرفة بالقلب أوالإقرار، وأن العمل ليس داخلاً فى حقيقة الإيمان، فالإيمان معرفة قلبية تجعل كثيراً من الذنوب قابلةً للغفران.» (الشهرستانى، ١٩٥٦م: ١/ ١٢٥)

فمغفرة الله ألّفت محتوى کثیر من زهدیّات أبی‌نواس؛ والعفوالإلهی لایمکن أن یقاس مع الذنوب:

یا رَبِّ إن عظُمت ذُنوبیَ کثرةً　　فلقد علمتُ بأنّ عفوک أعظمُ
إن کان لا یرجوک إلّا مُحسنٌ　　فمن الذی یدعوویرجوالمُجرمُ

(الدیوان، ۲۰۰۳م: ۱۸/۳)

لاریب فی روح الشـاعر التحرریة التی لاتَعنی بأی قید وثارت ضدّ التقالید الجافّة المتبقیة من العصر الجاهلی والشاعر نفسه لم یعتن بالدیانة وعندما خیّر نفسه فی اختیار الدیانة فضّل أن یرقّق دینه:

عُتِّقَت فی الدَنّ حتّی　　هی فـی رِقّـةِ دینی

(المصدر نفسه: ۳/ ۳۱۲)

أبونواس الظریف

«اعتبره المؤرخون شـخصیة ظریفـة خفیفة الروح قائلین بأنـه کان أظرف الناس منطقاً، أسرعهم جواباً، فصیح اللسان کثیر النوادر.» (الحصری، ۱۹۲۹م: ۱/ ۲۰۵)

وهذه الروح المرحة الظریفة هی التی سـاقته إلی بلاط الخلفاء لیکون ندیماً مضحکاً لهم. یخاطب یحیی بن خالد البرمکی:

کَم مِن حَدیثٍ مُعجِبٍ عِندی لَکا　　لَوقَـد نَبَذتُ بِـهِ إِلَیکَ لَسَـرَّکا
إنّی أنـا الرّجُلُ الحکیـمُ بطَبعِه　　ویزیدُ فی علمی حکایةُ مَن حکی
أتَتَبَّـعُ الظُرَفـاءُ أکتـبُ عنهـمُ　　کیما أُحَدِّثَ مَن أُحِبُّ فَیَضحَکا

(الحصری، ۱۹۲۹م: ۱/ ۲۰٤)

کان یسمّی الشاعر نفسه بالظریف، وقد شهد شعره هذا الإدعاء:

وَصیفُ کَأسٍ مُحَدِّثٌ، وَلَها　　تیهُ مُغَنٍّ وَظُـرفُ زِندیقِ

(الدیوان، ۱۹۹۸م: ٤۱٤)

«یقـول حمـزة الاصبهانی إن أبا نواس أول من اعتـبر الزندیق ظریفاً وکان یذهب فـی هذا القول إلی مذهب أسـتاذه "والبة بن الحباب" الـذی کان یردد: "لهوأظرف من

الزندیق"، کان یستفید هذه العبارة مخاطباً لکلّ ظریف بوجه عام ویخاطب به یحیی بن زیاد الحارثی بوجه خاص.» (الدیوان، ۲۰۰۳م: ۱/ ۱۹۳)

«یصفه معاصروه بأنه أدیب عالم إلا أنه کان لا یبالی بالحدود الشرعیة.» (ابن المعتز، ۱۹۹۸م: ۱۹۵)

«وقف علی العلوم الإسلامیة والأدبیة فانتزع منها النوادر والنکت لإضحاک الأصدقاء والخلفاء.» (المصدر نفسه: ۲۰۱) فبمهارته الساخرة أدخل المعانی الدینیة من حین لآخر ساحة أشعاره الفکاهیة.

دراسة أشعار أبی‌نواس تظهر معنی کلمة "ظرف" التی تتصف بها شخصیة أبی‌نواس الفکاهیة؛ فنستطیع من هنا أن نفهم العلاقة بین الظرف والزندقة. وقد سبّبت تلک الوجوه المشترکة بینهما فی أن تجری علی الألسن عبارات کـ"أظرف من الزندیق" و"ظرف زندیق"[1]. وبرر شاعرنا الفکاهی لنفسه الاعتراض علی المعتقدات الدینیة أحیاناً فجاهر فی اقتراف الذنوب وتحلله الخلقی. هذا یرجع إلی میزة الشاعر الفکاهیة التی لاتخاف من النظر إلی المعتقدات نظرة تهکمیّة ولم یحمل الشاعر علی مثل هذه النظرة إلا رجاءه إلی مغفرة الله وهذه المیزة المضحکة قد اتّسم بها حافظ الشیرازی ایضا فی رائعته فغرس فی شفاه القرّاء ضحکات مرّة کلما سنحت له الفرصة.

«کل ما أسلفناه من معنی "ظرف" فی اللغة وفی الدیوان ونزعة الزندقة إلی ضرب من المجون والظرف فی البلاط العباسی مضافاً إلی وقوف الشعراء ولاسیما أبونواس فی وجه الدین والسنن من ناحیة و المجون وحریة الفکر من ناحیة أخری فلقد أسلفنا الی فهم ـ"ظریف" فی دیوان أبی‌نواس. هذه المفردة لم تتکرر کثیرا فی شعر الشاعر خلافاً لـ "رند" التی تکررت أکثر من ثمانین مرة فی شعر حافظ الشیرازی.» (خرمشاهی، ۱۳۶۷ش: ۱/ ٤۰۹) إلا أن هذا الأمر لاینقص من أهمیة الموضوع فالظرف یعتبر المکوّن الأساسی لشخصیة أبی‌نواس.

الظریف فی دیوان أبی‌نواس هوشخصیة لا تعرف أی قیود لها، لا سنن ولا دین ولا سیاسة فکلها لم تؤدّی إلی أن یراعی الشاعر ما لا یریده. لا توجد علاقة وطیدة

۱. الزندیق هوالذی یتطرّف فی حریة الفکر ویثور ضدّ الدیانات والسنن.

بينه وبين الدين، والدين ليس له إلا شيئاً بسيطاً لا يذكر. ولايخاف الشاعر أن يهجو الأمير والوزير إن اقتضى الأمر. لا نجد للتظاهر بالدين فى المعجم النواسى أثراً يذكر. يقترف الذنوب مجاهراً وهو مذعنٌ لذلک. لايكترث إلى لوم اللائمين فيمنعه من ارتكاب المعاصى، بل أحياناً يغضبه العذّال فيذمّهم، كما نجد انصباب غضبه على ابراهيم النظام المعتزلى ـ والمعتزلة يعتبرون من مقترفى الذنوب الكبيرة المخلّدين فى النار ـ فلنستمع إليه:

فَقُل لِمَن يَدَّعى فى العِلمِ فَلسَفَةً   حَفِظتَ شَيئاً وَغابَت عَنکَ أَشياءُ
لا تَحظُرِ العَفوَ إن كُنتَ امرَأً حَرِجاً   فَإِنَّ حَظرَكَهُ بالدينِ إزراءُ

(الديوان، ۲۰۰۳م:۳/ ۱۷-۱۵)

فالمعتزلة ليسوا فى منظار الشاعر إلا من يدّعون التقدّس وهم يهينون الدين نفسه بآراءهم المتشدّدة. وهم إن يخافوا على دخول أبى نواس النارَ فليكونوا مرتاحين إذ أنه لاخوف عليه من النار:

يا مَن يَلومُ عَلى حَمراءَ صافِيَةٍ   صِر فى الجِنانِ وَدَعنى أَسكُنُ النارا

(الديوان، ۱۹۹۸م: ۲۳٤)

هو يرجو مغفرة الله بحيث طلب من ندماءه أن يضعوا الكأس جانباً والقرآن جانباً آخر، ثم يشرب من هذا قليلاً ويتلومن القرآن آيات.

وَضَعِ الزِقَّ جانِباً   وَمَعَ الزِقِّ مُصحَفا
وَاحسُ مِن ذا ثَلاثَةً   وَاتلُ مِن ذاکَ أَحرُفا
خَيرُ هَذا بِشَرِّ ذا   فَإِذا اللهُ قَد عَفا

(الديوان، ۱۹۹۸م: ۳۸۳)

«يبدو أنه أساء للقرآن بهذه الأبيات، إلا أننا يمكن أن نبرّر إساءته بأنه يريد أن يتمتّع بمغفرة الله، إذ أنه يواصل قائلاً: ارتكب الذنب فى البداية ثم تب إلى الله لأن الله يغفر للذنوب وهذا المعنى قد تكرر فى الخمريات مراراً.» (آذرنوش، ۱۳۷۳ش: ٦/ ۳۵۳)

الظريف قد اختار فى شعر أبى‌نواس لسان الفكاهة والنكتة، وجرّأه قلبه المفعم بالرجاء إلى عفوالله أن يزدرى بالأمور الدينية من حين إلى حين.

الظريف قد يلبس زيّ الحكماء فيعتبر الدنيا عدوّاً فی ثياب صديق:

إذا امتحن الدنيا لبيبٌ تكشّفت   له عــن عدو فی ثيــاب صديقِ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ۲/ ۱۷٤)

يرتكب الذنوب مجاهراً ويتجنّب السرّ لأنه يكره الرئاء:

ألا سقّنی خمراً وقل لی هی الخمرُ   ولا تسقنی سرّاً إذا أمكن الجهرُ
ولا تَســقِيَنْ منها المُرائينَ قطرةً   لأنّ رياء الناس عندی هوالهجرُ

(المصدر نفسه: ۱۳۳/۳)

فالصراحة هی البنية التحتية التی بُنيت عليها شخصية الظريف:

ودع التستّرَ والرئاءَ فما هما من شانيَه

الأفــكار الأبيقورية قد تُلقی ظلالها علی الخمريات؛ ففی حين أن الدنيا تســير إلی الهلاک فلا معنی للأفكار الفلســفية المعقّدة والعاقل هومن يشرب الخمر ويستلذّ بحياته الراهنة:

يا ناظراً فی الدّين ما الأمرُ   لا قَــدَرٌ صــحَّ ولا جَــبرُ
ما صحَّ عندی من جميع الذی   يُذكــرُ إلّا المــوتُ والقــبرُ
فاشرب علی الدّهرِ وأيامهِ   فإنّمــا يُهلِكُنــا الدَّهــرُ

هذا الاعتراض علی كل ما يقيّد حرية الإنســان قد انبعث من قلب لا يشــّک فی مغفرة الله ولولحظة:

أدعوکَ رَبِّ، كما أمرتَ، تضرّعاً   فإذا رددتَ يدی، فمَن ذا يرحَمُ

(الديوان، ۲۰۰۳م: ۱۸/۳)

«الظريف هومن ينظر إلی الأشــياء نظرة فنّان؛ يدرک الجمال الذی يعجز الآخرون عن فهمه. فتســتدعی انتباهه شــفتا الصبیّ المليئتان بالحبر كما يحبّ حبيبته من صميم قلبــه، ثم ينــصّ علی أن ينادی الخمر بأحســن أسمــاءه.» (الديــوان، ۲۰۰۳م: ۳و٤/ ۲۰۷ـ۱۹۵ـ۲٦)

«أبونواس الظريــف هومثل لناتانائيل فی "الأغنية الأرضيــة" لأندريه جيد عندما ينظر إلی الأشــياء ولايبحث عن العظمة فيها بل يحاول أن يوجِد هذه العظمة فی نظرته

وعندما يرى الأشياء التى لها جمال قليل يتمنّى أن يلمّ بها بكلّ حبّه.» (جيد، ١٣٣٤ش: ١١و٢٨)

مثل هذه النظرة إلى الحياة نجدها فى شعر حافظ الشيرازى؛ كما يقول بهاء الدين خرمشاهى: «حافظ ينظر إلى الحياة بنظرة جميلة حتى عندما ينظر إلى ما ليس جميلاً.» (خرمشاهى، ١٣٧٣ش: ٢١٧)

أبونواس، الظريف السكّير، كان طيلة حياته يتذبذب بين الزهد والزندقة، بين الصحووالسكر، تطق أيّة جثّة حمل هذه الروح المتناقضة. هذا التناقض لم يتركه؛ فعندما كان شابّاً لبّى دعوة الله فى زيارة بيته ولمّا اشتعل رأسه شيباً كان لايزال يشرب ويسكر ويعربد، فمات فى حانة خمّارة كما يروى. «يجب أن نقبل أنه كان ينشد الزهديات منذ شبابه وواصل انشاد الخمريات حتى اللحظة الأخيرة من حياته.» (آذرنوش، ١٣٧٣ش: ٦/ ٣٥٧)

الجدير بالذكر هوأن الظرف وحرية الفكر قد وجدا ساحة الخمريات أوسع بالنسبة إلى الأنواع الأخرى للشعر وأمّا المديح ضيّق عليه المجال إذ كان عليه أن ينظم ما يستحسنه الملوك فى أوزان جزلة والطرديات تتطلّب ألفاظاً غريبة وأوزاناً ملحمية والهجو وإن أعطاه له مجالاً فسيحاً إلا أنه اختار الخمر كرمز للثورة ضدّ التقاليد الجاهلية الجافّة فأبدع أروع لوحاته الفنّية وقدّمها للخمرة هذه العانس الألف سنة الجاثمة فى الدنّ.

نظرة خاطفة إلى بيئة حافظ الشيرازى

لوأردنا أن نقارن بين أبىنواس والخيام النيسابورى لكان الأمر أسهل؛ إذ أن الأبيقورية المسيطرة عليهما تجعل المقارنة أقرب إلى التصديق، إلا أن حافظ الشيرازى الذى يتلألأ نجمه فى سماء العرفان ولايغيب تصعب مقارنته فى هذه الدراسة. فيلزمنا أن نتعرّف على المجتمع الذى عاصره عن كثب قبل الحكم عليه.

«كان يعيش فى شيراز شاعر يتغنى بالحبّ والجمال فى القرن الثامن للهجرة، هوشمس الدين محمد الملقّب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، عاش طفولة صعبة، كان

يعمل خبّازاً فی اللیل وفی الصباح کان یذهب إلی المدرسة ویحفظ القرآن فلقّب بحافظ واستعمل هذا الإسم کتخلّص فی أشعاره.» (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ٢و٣) «وفی المدرسة التی تتلمذ فیها حافظ کانت تدرّس کتب کـ "کشّاف الزمخشری" ودواوین الشعراء العرب کـ أبی تمام، أبی‌نواس، البحتری، أبی العلاء المعرّی.» (زرین کوب، ١٣٧١ش: ٣٦)

«یقول "محمد گل اندام" ـ الذی عاصر حافظ وجمع دیوانه ـ إن الشیرازی کان مشغولاً بدراسة دواوین الشعراء العرب وکتب کالمفتاح والکشاف والمصباح حتی لم یجد فرصة لجمع دیوانه نفسه.» (مطهری، ١٣٧٤ش: ٢٧)

فقد کان العصر الذی یعیش فیه الشاعر عصراً مضطرباً؛ وقعت فیه شیراز فی أیدی جملة من الحکام عاصرهم جمیعاً فرأی تنازعهم وتطاحنهم ورأی بینهم الضعیف والقوی، المتعصب عصبیة عشوائیة یتشدّد فی الدیانة أومن یمیل إلی التسامح فی الأمور الدینیة. ففی حین کان الشیخ أبواسحاق لامبالیاً بالسیاسة دائم الخمر لکنّه کان مبارز الدین محمد متزهّداً مرائیاً وأمر بإغلاق أبواب الحانات. فهاجمه الشاعر مراراً لما کان یتّسم به من رئاء ونفاق.

اگر به باده مشکین دلم کشد شاید   که بوی خیر ز زهد وریا نمی‌آید

(دیوان حافظ، ١٣٨٠ش: ١٥٣)

«لوجرّنی قلبی إلی الخمر المعطرة بالمسک، لجاز له ذلک/ فإن رائحة الخیر لاتتأتی من الزهد والرئاء.» (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ٢١١)

فکأن الشاعر یقول: «أنا إنسان کسائر الناس أخطئ وأصیب، ولکنی لا ألجأ إلی الألاعیب والأکاذیب، وأدل الناس علی حسناتی لا أستطیع أن أنکر سیئاتی، وأنا مثلهم أحبّ وأحیی، وأسعد وأشقی، وأتطلع إلی معین لاینضب، وإلی شمس لاتغرب، فإذا شربت ففی غیر خفاء، وإذا تعبّدت وتهجدت ففی غیر إعلان وخیلاء، فدعنی إذاً أصارحک القول بأنی عاشق عابث عربید، ولکنی مع ذلک خیر من کثیر ممن یدعون الصلاح والتقوی والزهد الشدید.» (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ١٦)

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است   وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است

میخـواره وسرگشـتـه ورنـدیم ونظرباز   وان‌کس‌که‌چومانیست‌دراین‌شهرکدام‌است

(دیوان حافظ، ١٣٨٠ش: ٣٢)

– وما عساک تقول عن العار، وشهرتی مستمدة من العار والشنار؟ !/ وماذا تسأل عن الشهرة، وأنا أشعر بالعار من الصیت الإشتهار!

– ونحن إذا کنا نشرب الخمر، سکاری، نعربد، لا نغضّ الأبصار/ فأی شخص لیس حاله کحالنا فی هذه المدینة والدیار...؟ ! (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ١٦)

فعاش حافظ فی الظروف الاجتماعیة والسیاسیة التی کانت تعانی من الإفراط فی الفسق حیناً وفی التزّهد والرئاء حیناً آخر والشاعر لایقبل أیّاً منهما:

دلا دلالـت خیرت کنم به راه نجات   مکن‌به‌فسق‌مباهات‌وزهدهم‌مفروش

(دیوان حافظ، ١٣٨٠ش: ١٨٩)

– فیـا قلبی . . . ! دعنی أکن لک دلیـل الخیر فی طریق النجاة والفلاح/ فلا تفخر بالفسق ولاتباه کذلک بالزهد والصلاح. . . ! (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ٢٠٥)

والشیرازی کان ـ کما یشهد به التاریخ ـ عارفاً عالماً بالعلوم الدینیة، وما نجده فی دیوانه من مدح الخمر والحانة والطرب لیس إلا ردّ فعل لما شاع فی زمنه من الرئاء والزهد للذین اشتعلت نیرانهم ولولم یکن أمثال الشاعر هم بالمرصاد لما تبقّی من الدین إلا قشرٌ بالٍ:

صوفی بیا که خرقه سالوس برکشیم   وین‌نقش‌زرق‌را‌خطّ‌بطلان‌بسرکشیم

نذر وفتوح صومعه در وجه می‌نهیم   دلق ریـا به آب خرابات برکشـیم

(دیوان حافظ، ١٣٨٠ش: ٢٥١)

– تعال أیها الصوفی . . . ! حتی نزیح خرقة النفاق والرئاء/ وتعال . . . حتی نسحب خطّ البطلان علی نقش الغشّ والخداع. . !

– ودعنـا نضع النـذور وفتوح الصومعة ثمناً للخمر الصافیة/ ودعنا نسـحب مرقّعة الرئاء فنغسلها فی میاه الخرابات الجاریة. . ! (دیوان حافظ الشیرازی، ١٩٩٩م: ٢٣٩)

أما الخمرة فی شـعر حافظ فهذه موضوع لفـت انتباه کثیر من الباحثین، ونحن وإن لم یکن لنا المجال للتفصیل فیه إلا أنه لابدّ لنا أن نتطرّق إلیه بشـکل عام لأن موضوع الخمرة یرتبط بمعنی "رند" فی شعر الشاعر ارتباطاً لانستطیع أن نمرّ به مروراً.

«الخمرة فى شعر الشيرازى وفقاً لآراء كثيرة من الكتّاب والباحثين ثلاثة أنواع؛ العرفانية، الأدبية، العنبية.» (خرمشاهى، ١٣٦١ش: ٤٧)

«جدير بالذكر أن خلود شعر الشاعر يرجع فى الدرجة الأولى إلى أنه يقبل التأويلات الكثيرة والمعانى المختلفة، بحيث يستطيع كل شخص أن يحسّها فى نفسه ويراها مطابقة لتجربته الحياتية الخاصة. على سبيل المثال المعشوق فى شعره سماوى وأرضى. فالصوفى يستطيع أن يجد فيه المعشوق السماوى والإنسان العادى بإمكانه أن يجد فيه المعشوق الأرضى. هذا يشتمل على الخمرة ايضا؛ الخمرة يمكن أن تشير إلى الحبّ الإلهى ويمكن أن تشير إلى الخمرة العنبية أويمكن أن تكون ذات معنى أدبى يتخذها الشاعر وسيلة للتعبير عن المعانى السامية الحكمية.» (المصدر نفسه: ٤٩)

فمن أراد أن يفتح رمز الخمرة فى الديوان بمفتاح واحد يجد الديوان كله مغلقاً أمامه.

نظرة تأمّلية إلى مفردة رند فى شعر الشيرازى

لفهم معنى مفردة "رند" الفارسية يجب أن نراجع المعاجم الفارسية؛ يقول كاتب معجم آنندراج: «رند بكسر الراء يطلق على الكيّس المحتال ومن لايخاف من شىء ولايبالى بشىء.» (پادشاه، ١٣٣٦ش: ٣/ ٢١٢٣)

«يضيف برهان، صاحب المعجم الفارسى الكبير، إلى ما ذكرناه فى معنى رند أن رند هوالذى لايرائى، فظاهره يجعل الناس يلومه إلا أن باطنه طيّب.» (برهان، ١٣٦٢ش: ٢/ ٩٦٣)

يقسّم عبدالحسين زرين‌كوب رند الذى كان فى زمن الشاعر إلى قسمين:

١. الرند هو الذى كان يقوم بالصعلكة وقطع الطرق. هؤلاءكانوا يحتملون الظروف المعاصرة لهم ويستسلمون القدرة الحاكمة.

٢. «الرند هو الذى كان يفكّر تفكيراً حرّاً لا يحتمل البيئة التى يعيش فيها ولايستسلم للحاكم الذى يسود فى مجتمعه. لايصبر على رئاء المتزهّدين المتشرّعين ولايقبل أصحاب القدرة الذين يحكمون بالقهر والظلم. ثم هذا الكاتب يطلق على القسم الأول "رندان بازارى" وعلى الثانى "رندان مدرسه".» (زرين‌كوب، ١٣٧١ش: ٤٧)

محمد على اسلامى ندوشن، الأديب الفارسى الكبير، يقول: «رند هو الذى يعرف المعتقدات والآراء جميعها إلا أنه لا يكتفى بواحد منها، بل يصل من تلفيقها إلى نظرية خاصة يتخذها رأيه وقوله. فيعتبر نفسه محقاً للارتياب فى كل الآراء ومن هذا الشك يقترب من الخلوص والصدق والحقيقة». (اسلامى ندوشن، ١٣٦٨ش: ٨٠)

«وأخيراً بين هذه الآراء نصل إلى رأى خرمشاهى، الذى درس الشيرازى وأفكاره كثيرا. فقد رأى أن الرند هوالمحور الذى تدور فكرة الشاعر حوله وهو الذى يجمع فيه كثيرا من الأضداد؛ الدنيا والعقبى، العقل والعشق، الشريعة والعرفان، الفرح والألم، الجدّ والهزل، الأخلاقية والإباحة، اليقين والشكّ، وفى النهاية الزهد والزندقة.» (خرمشاهى، ١٣٧٣ش: ٢١١)

هذه الفكرة التى تتذبذب بين الأضداد تعطى صاحبها نظرة ناقدة إلى ما أحاط به من الظروف الاجتماعية والسياسية والدينية. فالزاهد وإمام المسجد، المسجد وخانقاه[١]، الخرقة والسبحة،كلها تتعرّض لسهام الشاعر النقدية. الرند بما أن له الحساسية والتعمّق فى الأشياء فلا يفوته أىّ شىء من الرئاء والنفاق وإن أحسّ بشىء طفيف منهما فى نفسه لايتركه حتى يستأصل هذه الجرثومة السامّة.

مى‌خوركه‌شيخ‌وحافظ‌ومفتى‌ومحتسب   چون نيک بنگرى همه تزوير مى‌كنند

(ديوان حافظ، ١٣٨٠ش: ١٣٤)

اشرب الخمر لأن الزاهد وحافظ القرآن والمفتى والمحتسب إذا نظرت إليهم جيّداً ينافقون ويرائون كلهم أجمعون.

فـ "الرند" لايستسلم للدنيا ولايصبر ويحتمل الظلم رجاء الجنة كمأوى. لايهمّه حقّ الله كما يهتمّ بحقّ الناس. فلايؤذى الناس وإن يهمل أحياناً فى القيام بواجباته لأنه يتفاءل برحمة الله ومغفرته:

از نامه سياه نترسم كه روز حشر   بافيض‌لطف‌اوصدازاين‌نامه‌طى‌كنم

(المصدر نفسه: ٢٣٥)

لاأخاف من كتابى الأسود فى يوم القيامة، لأن فضل الله يساعدنى أن أجتاز بمئة من

١. المكان الذى يعتكف فيه الزاهد.

مثل هذه الکتب السوداء بالسلامة والأمان.

التهکّم الدینی

نظرة خاطفة إلی فکرة الشاعرین من خلال شعرهما تُبیّن لنا الوجوه المشترکة بینهما إلی حدّ ما. فکلٌّ منهما یمیل إلی الحرّیة وینکر الرئاء والنفاق. الزهّاد أوالمتشرّعون الذین یتشدّدون فی القیام بالفرائض الدینیة ویغلقون باب التوبة أمام المذنبین یثیرون معارضة کلا الشاعرین فیسعی کشفَ اللثام عن الوجه الکریه الحیقیقی لهؤلاء الذین یختبأون وراء الدین. فیشمّر کل منهما عن ساعده فی اقتلاع الأعشاب الضارّة فی المجتمع بطرق مختلفة منها التهکّم الظریف بالمقدّسات.

«هذه المیزة وإن کانت تثیر البعض فی الحکم علی الشاعر، إلا أنها تدلّ علی الفکرة الواسعة له. فالشاعر الأول سددت نحوه السهام المصمیة أکثر إذ أن التاریخ من ناحیة صنع منه تمثالاً للإباحة، فی حین أن التاریخ نفسه جعله فی إطار العلماء الکبار من ناحیة أخری، فتعلّم الشاعر القرآن عند یعقوب بن اسحاق بن زید الحضرمی وکان مقرئا فذّاً فی البصرة.» (آذرنوش، ۱۳۷۳ش: ٦/ ٣٤٤)

کان یرجو أبونواس مغفرة الله ویؤمن برحمته وحفزه ذلک علی التهکّم بالمقدّسات، بینما کان الشیرازی ناقداً دینیاً فی زمنه یعادی الرئاء والنفاق بسلاح القلم ویزین نقده بحلیة الفکاهة. روی جامع دیوان الشیرازی أنه کان متبّعا یقظاً لدواوین العرب مما منعه من جمع دیوانه نفسه. «قد أخذ الشاعر الشطر الأول الذی یفتتح به دیوانه أی "ألا یا أیها الساقی أدر کأساً وناولها" من یزید بن معاویه.» (مطهری، ۱۳۷٤ش: ۳۹و٤۰)، هذا کله یمکن أن نستدلّ به لتأثّره بأسلوب ما سبقه من الشعراء ولاسیما أبونواس الذی کان یتهکّم بالفرائض الدینیة، ولاننکر أن الشیرازی مزج ما تعلّمه من سابقیه بآراءه التی تستنکر کلَّ رئاء. فیمکن أن نقول إن أبانواس والشیرازی هما المؤسّسان للتهکّم الدینی وهما مشیّدا هذا البناء حتی بلغ ذروة الجمال والفن. وما هوجدیر بالذکر أن المقارنة بین الشخصین لاتحتاج إلی إثبات تأثر أحد بالآخر، فکثیرا ما یوجد شخصان یعیشان فی بیئتین مختلفتین وبینهما قرون تفصل إلا أن الفکرة التی تنمو فی ذهنهما وتثمر

تتشابه بينهما، وأبونواس والشيرازى لا يُستثنيان عن هذه القاعدة فبينهما اقتراب رغم الابتعاد.

لنبيّن على ما أسلفنا بعض الشواهد لكل منهما. من الأمور الدينية التى تعرّضت لتهكّم الشاعرين هى الصلاة، الصوم، الحجّ، المعاد، الزهد والفقه.

فهذا أبونواس الذى يغنّى دائما بالخمرة لايستطيع أن يحتمل رمضان الذى لايسمح القيام بالمحرّمات به طيلةَ شهر بالكامل، فهذا الشهر المسكين لا يحتفى به احتفاء بالغاً عندما يحين:

مَنَّ شَوّالٌ عَلَينا وَحَقيقٌ بِامتِنانِ
جاءَ بِالقَصفِ وَبِالعَزفِ، وَتخليعِ العنانِ
أَوفَقُ الأَشهُرِ لى أَبـعَدُها مِن رَمَضانِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ٥٥٨)

والشيرازى يهنّئ بعيد الفطر ويدعوإلى مأدبة الخمرة:

روزه‌یک‌سوشدوعیدآمدودل‌هابرخاست می‌زخمخانه‌به‌جوش‌آمدومی‌بایدخواست
نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت وقت‌شادی‌وطرب‌کردن‌رندان‌برخاست

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ١٤)

شهرُ الصَّوم ولَّى وعيدُ الفطر جاء والقلبُ هفا للشَّرابِ بعد حرمان والخمرُ فى الحانِ تغلى فعجِّلْ بِطلبها؛ والمتنسّك الَّذى لا يبهجُ القلب انتهت فرصتُهُ لإظهارِ زُهدِه وورعِهِ رئاء النَّاس وجاء وقتُ السّكارى للشُّربِ والسُّكرِ والطَّرب.

ولنستمع الآن إلى زغاريد الشاعر الأهوازى عندما يودّع الصيام ويجىء الفطر، هذه الدبكة النواسية لاتجد زماناً أفضل من عيد الفطر الذى يبشّر بألوان من الملح:

وَلّى الصِيامُ وَجاءَ الفِطرُ بِالفَرَحِ وَأَبـدَتِ الكَأسُ أَلواناً مِنَ المُلَحِ
وَزارَكَ اللَهـو فى إِبّـانِ دَولَتِهِ مُجَـدِّدَ اللَهوبَينَ العـودِ وَالقَدَحِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ١٤٩)

الحجّ ـ أوبتعبير أحسن ـ الحاجّ ممّا تهكّم به الشيرازى:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم این‌عجب‌بین‌که‌چه‌نوری‌زکجامی‌بینم

جلوه‌بر من مفروش‌ای ملک‌الحاج که تو　　خانه می‌بینی ومن خانه خدا می‌بینم

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ٢٣٨)

- إنى أشاهد فى خرابات المجوس نور الله/ فالعجب هوهذا النور الذى أراه فى مثل هذا المكان

- فيا أمير الحجّ! لاتفخر علىّ بالزهد والتقوى/ فإنك ترى بيت الله وأنا أرى صاحب البيت

أنشد أبونواس فى سفرة الحجّ أروع قصائده التلبوية وفى تلك السفرة زار حبيبته، جنان، فعند التثام حجر الأسود التقى شفتاهما فاشتفيا دون إثم:

وَعاشِقَينِ التَفَّ خَدّاهُما　　عندَ التِثامِ الحَجَرِ الأَسوَدِ
فَاشتَفِيا مِن غَيرِ أَن يَأثَمَا　　كَأَنَّما كانا عَلى مَوعِدِ

(الديوان، ٢٠٠٣م: ٤/ ٦٨)

هويجعل نفسه متخيّراً بين الخمرة والحجّ فمن الطبيعى أن يجد الخمرة أقرب إلى مزاجه:

وَقائِلٍ هَل تُريدُ الحَجَّ قُلتُ لَهُ　　نَعَم إِذا فَنِيَت لَذّاتُ بَغداذِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ٢٢٠)

يبلغ التهكّم الدينى ذروته عندما يفتى الزاهد الفقيه يرجّح شربَ الخمر والسكر على الالتفات بمال الأوقاف

فقيه مدرسه دى مست بود وفتوا داد　　كه مى حرام ولى به ز مال اوقاف است

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ٣٠)

- فقيه المدرسة كان أمس ثملاً بالشراب، فأفتى/ بأن الخمر حرام، ولكنه خير من مال الأوقاف

ولايخفى الانتقاد الدينى الظريف للشيرازى فى هذا البيت:

بيا كه خرقه من گرچه رهن ميكده‌هاست　　ز مال وقف نبينى به نام من درمى

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ٣١٥)

- تعال، فإن خرقتى رهنٌ لدى دور الشراب/ ولكنك لن ترى درهماً واحداً باسمى

من مال الأوقاف. (ديوان الشيرازى، ١٩٩٩م: ٣٤٥)

إلا أن الفقيه فى زمن أبى نواس أكثر تسامحاً؛ فالذنوب جميعها تجوز فى مذهبه.

إنّـى قَصَـدتُ إلى فَقيـه عـالم   مُتَنَسِّـكٍ حَـبرٍ مِـنَ الأحبـارِ
قُلـتُ النَبيـذُ تُحِلُّـهُ فَأَجابَ لاَ   إلّا عُقـاراً تَرتَمـى بِشَـرارِ
قُلتُ الصَلاةُ فقالَ فرضٌ واجِبٌ   صَلِّ الصَلاةَ وَبِـت حَليفَ عُقارِ
اجمَع عَلَيكَ صَـلاةَ حَولٍ كامِلٍ   مِـن فَرضِ لَيـلٍ فَاقضِـهِ بِنَهارِ
قُلـتُ الصِيامَ فَقالَ لـى لا تَنوِهِ   وَاشـدُد عُرى الإفطارِ بالإفطارِ
قُلتُ التَصـدُّقُ وَالزكاةُ فقالَ لى   شَـىءٌ يُعَـدُّ لآلَـةِ الشُطّارِ
قُلتُ المَناسِكُ إن حَجَجتُ فَقالَ لى   هَـذا الفُضـولُ وَغايَـةُ الإدبارِ
قُلتُ الأَمانَةَ هَل تُـرَدُّ فَقالَ لى   لا تَـردُدِ القِطمـيرَ مِـن قِنطارِ
لا هُـمَّ إلّا أَن تَكـونَ مُضَمِّنـاً   دَينـاً لِصاحِـبِ حانَـةٍ خَمّـارِ
فَـارِدُد أَمانَتَـهُ عَلَيـهِ وَدَينَـهُ   وَاحتَـل لِـذاكَ وَلَوبِبَيـعِ إزارِ

(الديوان، ١٩٩٨م: ٢٤٧)

روعـة هذه القصيدة ترجع إلى أسـلوبها القصصى مضافاً إلـى التهكّم الدينى فيها. فالحوار الذى دار بين الشاعر والفقيه جعل الشعر يدخل فى إطار القصة. وليس صعباً أن نخمّن ما هوأول شـىء يشـغل بال الشـاعر ويشـكّ فى كونه حراماً أم حلالاً، نعم فكرة الخمرة هى التى دائما تجول فى ذهن الشـاعر وعندما يفرغ منها يصل إلى القيام بالفرائض.

مثل هذه المشـتركات التهكّمية لاتنتهى إلى هنا، يقول الشيرازى عن الزاهد الثمل الذى كانوا يشيّعونه ليلاً:

زكوى ميكده دوشش به دوش مى‌بردند   امام شهر كه سجاده مى‌كشيد به دوش

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ١٨٩)

– وليلـة الأمس حملوا من جادّة الحانـة على أكتافهم/ إمام البلدة الذى كان يحمل السجّادة على أكتافه ليصلى بهم. (ديوان الشيرازى، ١٩٩٩م: ٢٠٤)

وأبونواس يرمى ابراهيم النظّام المعتزلى بالزندقة والكفر:

قولا لإبراهیمَ قَولاً هِترا   غَلَبتَنـــی زَندَقَـةً وكُفرا

(دیوان، ٢٠٠٣م: ٢/ ٦٩)

شیخم به طنز گفت: حرام است می مخور   گفتم که چشم گوش به هر خر نمی‌کنم؟

(دیوان حافظ، ١٣٨٠: ٢٣٦)

- قـال الزاهد بالكناية: الخمر حرامٌ، لاتشـربها / قلتُ علی عینیّ، أنا لاأصغی إلی أی حمار

ویجد أبونواس لذّة شرب الخمر فی كونها حراماً:

وَإِن قالوا حَرامٌ قُل حَرامٌ   وَلَكِنَّ اللَـذاذَةَ فی الحَرامِ

(الدیوان، ١٩٩٨م: ٥٠٦)

كما تبیّن لنا، التهكّم الدینی شكّل جزءاً هامّاً من شعر الشاعرین وهذه المیزة نتجت عن الشخصیة المتسامحة لهما فقد كانا بعیدین كلّ البعد عن أیّة عصبیة والتظاهر بالدیانة. فیفضّل أبونواس الخمرة علی الحجّ والشیرازی یختار صاحبَ الكعبة علیها.

النتیجة

النظرة القدسـیة إلی غزلیات الشـیرازی بأسـرها تحول دون الولوج فی كثیر من الآفاق الفكریة للشـاعر،كما أن أبا نواس محكـوم بالتحلل الخلقی المحض إذا اعتمدنا علـی الآراء السـابقة عنه. كأنه لم یكن إلا مخلوقاً ولد فـی الحانة ولم‌یقض أیام حیاته إلا فی السـكر ثم مات فی أحضان سـاقیة بهدینة[١] وشـیّع جثمانه علی أكتاف ندماءه السكاری ودفن فی مقبرة شونیزة ببغداد.

فمثل هذا الإفراط الذی ینحت من أحدهما تمثالاً للعرفان ومن الآخر شیطاناً متجلّیاً بزیّ إنسـان یسدّ الطریق أمام التسـرّب إلی ما یجول فی ذهن الإنسان من التناقضات المعقّدة فقصاری جهودنا ینتهی إلی أن نضع دیوان الشـیرازی فی مكتبتنا ونتفأّل به من حـین إلی حین ونلعن أبا نواس وندمّه، ونحن نعرف أن مثـل هذه النظرة المتعصّبة تبعد عن الأدب والفن ابتعاداً.

١. منسوبة إلی الزرادشتیین، فالدیانة الزرادشتیة سمّیت بـ "بهدین" أی الدین الأفضل.

كلٌّ منهما يرجوعفوالله فـلا يحكم على المذنب بالنار عندما يغفر الله الذنوب جميعاً. كلاهمـا ابن بيئته وعبقريته. خلـق أبونواس الظريف عالمه المثالـيّ فارغاً عن الجدل الكلامى بين المتكلّمين ولامبالياً بما يجرى بينهم من الفتاوى التى تطلق سـراح المذنبين أوتدخلهم فى النار خالدين فيها. مدينة أبىنواس الفاضلة هذه لم تسـجن فى تضاعيف الكتب الفلسفية كالمثل الأفلاطونية، بل شقّت طريقَه إلى الحياة الواقعية المليئة باللذات الأبيقورية. والشيرازى كان رنداً لم يلوّث روحَه اللطيفة برئاء المتشرّعين فاختار الحريّة مذهباً له:

فاش مى گويم واز گفته خوددلشادم   بنده عشقم واز هردوجهان آزادم

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ٢١١)

- إننى أقول علانيةً وأنا سـعيدٌ جداً باعترافى ومقالى/ إننى أسـيٌر للعشق ولكننى حررتُ من كلا العالمين بالى. (ديوان الشيرازى، ١٩٩٩م: ٢٥٩)

كمـا أن أبا نواس عاش متحـرّراً إذ أنه كان ينحدر مـن الإيرانيين المعروفين ببنى الأحرار:

تـراثٌ عـن أوائـل أوّلينـا   بنى الأحـرار أهـل المكرُماتِ

(ديوان،٢٠٠٣م: ٣/ ٧٣)

فـ لفظ "رند" - فى شـعر الشـيرازى - يدل على الذى يفضّل السكر الخالص على الزهـد الملوّث بالرئاء، هوروحٌ نُفخ فـى جثمان أبىنواس. كان الأهوازى آذاناً مُصغية للشـيرازى، ما أمره بـه أطاعه. هنا لايهمّنا التراتب الزمنى بين الشـاعرين. كان ذهن الشـيرازى أكثر تعقيداً بينما ثقلت كفة بسـاطة كلام الآخر. مثّـل أبونواس ـ وقد تمتّع بشـخصية صبغت بظرف الزندقة ـ دورَ رند والمحتسـب الشـيرازى تقمّص فى المعتزلى البغدادى وهما ـ الرند والمحتسب ـ كانا حجر الأساس الذى بنى عليه الشاعر ديوانه.

كان المحتسب الشيرازى أقوى خداعاً واحتيالاً حتى يحوّل الشاعر إلى البطل المحارب للرئاء والنفاق. مما يقرّب بين الشاعرين أكثر من أى شىء آخر هو اتكالهما على عفوالله ومغفرته؛ فالنظرة الخالية إلى الحياة من الفرائض والمحرّمات، والحياة الفارغة من خوف العقـاب، والرجاء إلى الله الذى ينهى العباد عن القنوط من رحمته كلّ هذا يؤلّف البنية

التحتية لشخصية الشاعرين:

زاهد اگر به حور وقصورست امیدوار　　مارا شـرابخانه قصورست ويار حور
می‌خوربه‌بانگ‌چنگ‌ومخورغصه‌ورکسی　　گوید تورا که بـاده مخور گوهوالغفور

(ديوان حافظ، ١٣٨٠: ١٦٩)

- فاشـرب الخمر على هزج الصنج ولاتحزن ولاتضجر/ فإن قال لک أحد: "أقصر ولاتشرب" فقل له: "الله غفور" (ديوان الشيرازی، ١٩٩٩م: ١٨٨)

وأبونواس يذهب إلى المذهب نفسه:

اترک التقصيرَ فی الشُّربِ وخُذها بنَشاطِ
من كميتٍ كسَنَى البرقِ، أضاءت فی البواطی
لمْ ـ وعفوالله مبذولٌ غـداً عند الصراطِ ـ
خُلقَ الغُفرانُ إلّا لامرءٍ فی الناسِ خاطی
(الديوان، ١٩٩٨م: ٣٦٩)

هـذه الميزة أی التسـامح فی الدين اتكالـاً على عفوالله هی أهمّ المشـتركات بين الشـاعرين، ومن الممكن أن نعتبرها أكبر السـمات للرند. أجل! توجد مفترقات بينهما تأثّراً بمجتمعهما إلا أن الشـيرازی كان بإمكانه أن يتقمّص فی أبی‌نواس لوكان يعيش فی بغداد فی القرن الثانی للهجرة، ويتعرّف إلى والبة بن الحباب[1] ويجعله أمين العباسی واسـطة العقد بين ندماءه، ولـوكان الحظّ حليفَ أبی نواس لـكان هو يمثّل دور حافظ الشـيرازی لوتأجّل زمن ولادته إلى القرن الثامن الهجری فی شيراز حتى يشمّ رائحة زهور النارنج فی شاطئ ركن آباد[2].

فالشيرازی والأهوازی للوهلة الأولى يفصل بينهما جدار عظيم عظمة سور الصين، حتى عندما نسمع بإسميهما نترنّم عفوالخاطر "أين الثرى وأين الثريا"، إلا أن هذا المقال حـاول أن يقلّل المسـافة بينهما مـن خلال نظرة متحايدة لكل منهمـا حتى تتمكّن من التسرّب إلى خفايا ذهن كل واحد منهما.

١. الشاعر الكوفی الذی كان له دور هامّ فی صنع شخصية أبی‌نواس.
٢. النارنج الشجرة التی تكثر فی شيراز وركن آباد هو نهر فی هذه المدينة.

المصادر والمراجع

ابن المعتز، عبدالله. ١٩٩٨م. طبقات الشعراء المحدثين. تحقيق الدكتور عمر فاروق الطبّاع. الطبعة الأولى. لبنان ـ بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر.

ابن جوزی، ابوالفرج. ١٣٦٨ش. تلبيس ابليس. ترجمه عليرضا ذكاوتی. الطبعة الأولى. طهران:نشر دانشگاهی.

ابن منظور، محمد بن مكرّم. ١٩٦٦م. مختار الأغانی فی الأخبار والتهانی. تحقيق عبد العليم الطحاوی. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

أبوالفرج الإصفهانی، علی بن الحسين. ١٩٨٦م. الأغانی. شرح وكتب الهوامش الأستاذ عبد علی مهنّا. الطبعة الأولى. بيروت: دارالكتب العلمية.

أبونواس، الحسن بن هانی. ١٩٩٨م. الديوان. شرحه الدكتور عمر فاروق الطبّاع. الطبعة الأولى. لبنان ـ بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.

ـــــــــ ٢٠٠٣م. الديوان. شرح حمزه الإصبهانی. تحقيق ايفالد فاغنر وغريغور شولر. الطبعة الأولى. بيروت: دارالمدى.

اسلامی ندوشن، محمد علی. ١٣٦٨ش. ماجرای پايان ناپذير حافظ. طهران: انتشارت يزدان.

آذرنوش،آذرتاش. ١٣٦٨ش. ابان بن عبدالحميد لاحقی، دائرة المعارف بزرگ اسلامی. الطبعة الأولى. طهران: مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

ـــــــــ ١٣٧٣ش. ابونواس، دائرة المعارف بزرگ اسلامی. الطبعة الأولى. طهران: مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

برهان، محمد حسين بن خلف تبريزی. ١٣٦٢ش. برهان قاطع. باهتمام دكتر محمد معين. طهران: انتشارات اميركبير وابن سينا.

پادشاه، محمد. ١٣٣٦ش. فرهنگ آنندراج. زير نظر محمد دبير سياقی. طهران: انتشارات كتابخانه خيام.

جيد، آندره. ١٣٣٤ش. مائدههای زمينی. ترجمه جلال آل أحمد وپرويز داريوش. طهران: نشر كتاب.

الحصری، ابراهيم بن علی. ١٩٢٩م. زهرالآداب وثمر الألباب. الشارح: الدكتورزكی المبارک. حققه محمدمحيی الدين عبدالحميد. بيروت: دارالجيل.

خرمشاهی، بهاءالدين. ١٣٦١ش. ذهن وزبان حافظ. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات نشرنو.

ـــــــــ ١٣٦٧ش. حافظ نامه. الطبعة الثانية. طهران: انتشارات سروش.

ـــــــــ ١٣٧٣ش. حافظ. الطبعة الأولى. طهران: انتشارات طرح نو.

ديوان حافظ الشيرازی. ١٩٩٩م. ترجمة ابراهيم أمين الشواربی. الطبعة الأولى. طهران: نشر مهرانديش.

ديوان حافظ. ١٣٨٠ش. مقدمه دكتر حسين الهی قمشهای. الطبعة الأولى. طهران: نشر محمد.

زرين‌كوب، عبدالحسين. ١٣٧١ش. از كوچه رندان. الطبعة السابعة. طهران: انتشارات اميركبير.

ـــــــــ ۲۵۳۶شاهنشاهی. نه شرقی نه غربی، انسانی. الطبعة الثانیة. طهران: انتشارات امیرکبیر.
شهرستانی، محمدبن عبدالکریم. ۱۹۵۶م. الملل والنحل. الطبعة الثانیة. القاهرة: مکتبة الأنجلو المصریة.
ضیف، شوقی. ۱٤۲٦ق. تاریخ الأدب العربی (العصر العباسی الأول). الطبعة الأولی. قم: ذوی القربی.
مطهری، مرتضی. ۱۳۷٤ش. عرفان حافظ. الطبعة الثانیة عشرة. طهران: انتشارات صدرا.